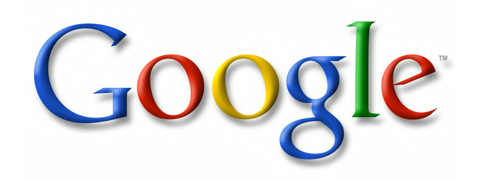
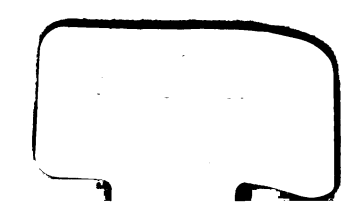





STANFORD UNIVERSITY
LIBRARY



ARTHUR POUGIN

MONSIGNY
ET SON TEMPS

L'Opéra-Comique et la Comédie-Italienne

LES AUTEURS, LES COMPOSITEURS, LES CHANTEURS

36 ILLUSTRATIONS D'APRÈS LES ESTAMPES ORIGINALES



PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER
Société anonyme
33, RUE DE SEINE, 33

1908

A M. Eugène Lintilhac,

hommage cordial.

Arthur Pougin

MONSIGNY

ET SON TEMPS

MONSIGNY ET SON TEMPS

I

Trois musiciens se partagent l'honneur et la gloire d'avoir fondé chez nous le genre de l'opéra-comique et d'avoir doté la France d'une forme d'art nouvelle et particulière, que certains peuvent ne pas aimer en elle-même, mais dont nul ne saurait nier la valeur esthétique lorsqu'on constate, avec la souplesse qui la caractérise et dont elle a donné tant de preuves, le nombre de chefs-d'œuvre auxquels, pendant le cours d'un siècle, elle a donné naissance. Pour ne citer que quelques-uns de ceux-ci, si l'on nomme *le Déserteur*, *Richard Cœur de Lion*, *Joseph*, *la Dame blanche*, *le Pré aux Clercs*, *le Domino noir*, il sera difficile de n'être point frappé de la somme de génie et de talent qu'ils comportent, et de ne point éprouver de la reconnaissance pour leurs auteurs. Plus que certains de nos compatriotes, qui se font gloire aujourd'hui de dédaigner l'opéra-comique et affectent de le considérer comme un art hybride et sans consistance, les étrangers, mieux avisés et moins timorés, en reconnaissent la valeur propre et rendent l'hommage qu'ils méritent aux artistes qui l'ont illustré.

Au reste, il n'y a pas à s'y tromper : du premier coup le public français sut reconnaître l'effort des musiciens qui lui procuraient un plaisir encore inconnu, et c'est avec une véritable joie, presque avec enthousiasme, qu'il applaudit aux

qualités de grâce, de charme, de tendresse, de chaude inspiration que ceux-ci prodiguaient dans les ouvrages d'un caractère si nouveau qu'ils soumettaient à son appréciation. Ces musiciens, qui affirmaient dès d'abord l'importance et la vitalité du genre créé par eux, étaient, je l'ai dit, au nombre de trois : ils s'appelaient Duni, Philidor et Monsigny, et pendant plus de quinze ans ils allaient occuper victorieusement la scène, voyant, à chacune de leurs œuvres, les spectateurs exprimer leur sympathie par leurs applaudissements. Si je ne nomme pas avec eux Grétry, bien que Grétry ait pris la part que l'on sait à la fortune de l'opéra-comique, c'est qu'il ne vint que dix ans après eux, qu'il n'eut, d'ailleurs avec la supériorité qu'on lui connaît, qu'à suivre leur exemple, mais qu'il ne contribua pas à ce qu'on peut appeler la formation et la création du genre. Et tandis que Duni obtenait d'éclatants succès avec *les deux Chasseurs et la Laitière*, *l'École de la jeunesse*, *les Moissonneurs*, que Philidor triomphait avec *le Maréchal ferrant*, *le Sorcier*, *le Bûcheron*, *Blaise le savetier*, *Tom Jones*, Monsigny n'avait rien à leur envier avec la vogue de *Rose et Colas*, du *Roi et le Fermier*, de *Félix* et du *Déserteur* (1).

On sait quels furent les commencements modestes de l'opéra-comique, et comment il prit naissance. C'est à la suite du séjour à l'Opéra d'une troupe de chanteurs bouffes italiens qui, pendant environ dix-huit mois, représentèrent sur ce théâtre toute une série des jolis *intermezzi* de leur pays, parmi lesquels l'adorable *Serva padrona* de Pergolèse enchanta surtout le public. J'ai raconté ailleurs la dispute bizarre à laquelle, sous le nom de « Guerre des bouffons », donna lieu la présence de ces chanteurs à Paris (2). Je n'y reviendrai pas. Mais il n'est pas inutile

(1) Il serait pourtant injuste de ne pas rappeler ici le nom du chanteur Laruette, qui ne se borna pas à montrer sa supériorité scénique dans l'emploi auquel il a laissé son nom, mais qui fut aussi l'un des premiers, avec les trois artistes que je signale, à se distinguer comme compositeur d'opéras-comiques ou, comme on disait alors, de « pièces à ariettes ». Après avoir composé quelques morceaux pour deux sortes de pastiches, *le Diable à quatre* et *la Fausse Aventurière*, écrit avec Duni la musique du *Docteur Sangrado* (1758), il fit représenter plusieurs ouvrages dont il était l'unique auteur : *l'Heureux Déguisement* (1758), *le Médecin de l'amour* (1758), *Cendrillon* (1759), *l'Ivrogne corrigé* (1759), *le Dépit généreux* (1761), *le Gui du chêne* (1762), et enfin, après un long silence, *les Deux Compères* (1772). Mais aujourd'hui, Laruette est complètement oublié comme compositeur.

(2) *Jean-Jacques Rousseau musicien.*

de rappeler, avec quelques détails, la série de faits qui amenèrent et eurent pour résultat la création du nouveau genre lyrique dont la fortune devait être si rapide et si complète.

L'ancien Opéra-Comique de la Foire était alors aux mains d'un homme hardi, intelligent et expérimenté, qui avait le goût des choses du théâtre et qui a laissé un nom dans son histoire. Il s'appelait Jean Monnet, et avait déjà dirigé l'Opéra-Comique pendant une année, de 1743 à 1744, après quoi, dès l'année suivante, ce théâtre avait été supprimé, par suite des persécutions que lui faisaient subir ses grands confrères, l'Opéra, la Comédie-Française et la Comédie-Italienne (1). Pendant ce temps, Monnet avait acquis de l'expérience en dirigeant deux grandes entreprises dramatiques, l'une à Lyon, l'autre à Londres. Lorsque de cette dernière ville il revint en 1751 à Paris, l'idée lui vint de faire rétablir à son profit le privilège de l'Opéra-Comique. Il y réussit grâce à de puissantes protections, fit remettre en état la salle de la Foire Saint-Germain, abandonnée depuis plusieurs années, et après avoir réuni un excellent personnel, il rouvrit son théâtre le 3 février 1752. Son succès fut complet, à ce point qu'il songea à faire construire une salle nouvelle à la Foire Saint-Laurent et mit aussitôt ce projet à exécution. Cette salle, charmante, fut élevée en trente-sept jours sous la direction d'Arnoult, machiniste en chef de l'Opéra, la décoration en fut faite par Boucher, et la nouveauté, jointe au soin remarquable dont Monnet entourait ses spectacles, fit courir tout Paris à la Foire. Monnet le constate ainsi dans ses amusants *Mémoires* : — « Le théâtre, pour lequel il n'y eut ni dessin ni plan d'arrêté, fut construit dans trente-sept jours. L'agréable effet qu'il produisit sur le public, à l'appui d'une nouveauté de M. Vadé et de quelques pièces anciennes qu'on avoit rajeunies,

(1) « L'Opéra-Comique, dont la fondation remonte aux premières années du dix-huitième siècle, n'était à l'origine qu'un petit théâtre comme on en voyait tant aux Foires Saint-Germain et Saint-Laurent, et, comme tous les autres, ne jouait que pendant la durée de ces foires, c'est-à-dire que pendant quatre ou cinq mois chaque année. Il ne donnait alors que des vaudevilles et des parodies, et il semble bien que ce nom d'Opéra-Comique lui vient précisément de ce qu'il représentait beaucoup de parodies des pièces jouées à l'Opéra, lesquelles devenaient ainsi des *opéras* véritablement *comiques*, et prenaient cette qualification. » — ARTHUR POUGIN : *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre.*

fit monter ma recette à 133.000 liv. pendant trois mois que dura cette foire. Ce même théâtre, qui a servi de modèle à ceux qu'on a bâtis depuis à Paris et dans les provinces, a été acheté pour le Roi, démoli et placé à l'hôtel des Menus, pour les répétitions particulières des spectacles de la cour (1). »

C'est pendant ces premiers temps de la brillante résurrection de l'Opéra-Comique que se déroulait à l'Opéra, avec la vogue que l'on sait, le répertoire des bouffons italiens, qui affolait Paris. Un certain clan de spectateurs, dont l'admiration ne connaissait pas de bornes, ne voulait plus entendre parler que d'intermèdes lyriques et de musique italienne. Monnet, qui avait au plus haut degré le sens de l'actualité, songea bientôt à tirer parti de la situation, et il le fit, comme on va le voir, avec une certaine rouerie, de facon à venir à ses fins tout en se moquant agréablement du monde. Je lui laisse le soin de raconter lui-même comment il s'y prit afin de satisfaire le goût des gens pour la musique tout en les mystifiant :

..... Après le départ des bouffons, sur le jugement impartial que des gens d'un goût sûr avoient porté de leurs pièces, je conçus le projet d'en faire faire, à peu près dans le même goût, par un musicien de notre nation. M. d'Auvergne me parut le compositeur le plus capable d'ouvrir avec succès cette carrière ; je lui en fis faire la proposition, et il l'accepta. Je l'associai avec M. Vadé, et je leur indiquai simplement un sujet de La Fontaine (2). Le plan et la pièce furent faits dans l'espace de quinze jours. Il falloit prévenir la cabale des bouffons; les fanatiques de la musique italienne, toujours persuadés que les François n'avoient point de musique, n'auroient pas manqué de faire échouer mon projet. De concert avec les deux auteurs, nous gardâmes le plus profond secret. Ensuite, pour donner le change aux ennemis que je me préparois, je répandis dans le monde et je fis répandre que j'avois envoyé des paroles à Vienne à un musicien italien qui sçavoit le françois, et qui avoit la plus grande envie d'essayer ses talens sur cette langue. Cette fausse nouvelle courut toute la ville, et il n'étoit plus question que de faire

(1) *Supplément au* Roman comique, *ou Mémoires pour servir à la vie de Jean Monnet* (Londres 1773, 2 vol. in-8). — De son côté, l'abbé de Laporte écrivait, dans son *Voyage en l'autre monde:* — « Il (Monnet) a fait construire une salle d'un goût plus exquis que toutes celles des autres spectacles de Paris, et ce qu'il y a de plus admirable, et ce qui prouve en même temps l'intelligence et les ressources du directeur, c'est qu'on a vu ce bâtiment superbe, commencé, élevé et fini dans un lieu où quarante jours auparavant on cueillait encore de l'oseille et des épinards. »

(2) Vadé prit dans les contes du bonhomme celui intitulé *les Troqueurs*, et il en fit le sujet de sa pièce, à laquelle il donna le même titre.

faire une répétition de la pièce. Feu M. de Curis, que j'avois mis dans la confidence, voulut bien me seconder : la répétition fut faite chez lui par les principaux symphonistes de l'orchestre de l'Opéra et par quatre sujets chantant



Portrait de Jean Monnet, directeur de l'Opéra-Comique de la Foire, dessiné par Cochin fils, gravé par Saint-Aubin, 1765. — (Collection de l'auteur.)

du premier mérite, qui voulurent bien se charger des rôles. Dans cette répétition, où il y avoit peu de monde, et presque tous amateurs de la musique françoise, les avis furent partagés sur le sort de cette pièce ; ce qui me détermina à en faire une seconde répétition. Elle se fit sur un petit théâtre que

j'avois chez moi, par les acteurs de mon spectacle, en présence de plusieurs artistes célèbres, qui pour la plupart avoient voyagé en Italie; ils m'assurèrent tous que la pièce auroit le plus grand succès. Elle fut donc représentée, et quoique jouée et chantée par des acteurs qui ne sçavoient pas la musique, elle fut généralement applaudie.

Les bouffonnistes, persuadés que cette musique avoit été faite à Vienne par un Italien, vinrent me complimenter sur l'acquisition que j'avois faite de ce bon auteur, et se confirmèrent encore la grande supériorité de la musique italienne sur la nôtre. Aussi charmé de leur bonne foi que de l'heureuse tromperie que je venois de leur faire, je leur présentai M. d'Auvergne comme le véritable Orphée de Vienne (1).

Comment Monnet put-il décider Dauvergne à écrire la musique d'une pièce destinée au théâtre de la Foire? C'est là ce qui peut paraître singulier. C'est qu'en effet, quoique jeune encore et ayant à peine atteint sa quarantième année, Dauvergne à cette époque était déjà presque un personnage. Il faisait partie de la musique du roi, il avait, comme violoniste, obtenu des succès au Concert spirituel, et s'il n'était pas encore directeur de l'Opéra, ce qui ne devait lui advenir que plus tard, il ne laissait pas que d'occuper à ce théâtre une situation considérable par le fait des fonctions de chef d'orchestre qu'il y partageait avec Chéron et Lagarde. De plus, il venait justement de faire à l'Opéra ses débuts de compositeur, et cela d'une façon presque brillante, avec un ouvrage important, *les Amours de Tempé*, qui, mis à la scène le 7 novembre 1752 et joué par Jélyotte, Chassé et Mlle Fel, n'avait guère obtenu moins d'une quarantaine de représentations, chiffre rare alors. Peut-être Dauvergne considéra-t-il comme une fantaisie sans conséquence, comme une sorte de petite débauche artistique, le fait d'écrire une pièce pour l'Opéra-Comique? mais ce qu'il y a toutefois de curieux, c'est que c'est précisément à cette pièce, simple badinage, d'ailleurs aimable et non sans grâce, qu'il dut surtout son renom de compositeur, bien plus qu'aux ouvrages considérables qu'il composa par la suite et en assez grand nombre pour l'Opéra, et dont aucun ne lui a survécu.

Quoi qu'il en soit, le subterfuge employé par Monnet en ce qui le concerne réussit de la façon la plus complète, et *les Troqueurs*, représentés pour la première fois le lundi 30 juillet 1753

(1) *Mémoires* de Monnet.

et offerts au public comme étant l'œuvre d'un compositeur italien, obtinrent un véritable succès d'enthousiasme; et ce succès ne fut pas l'affaire d'un instant, car, malgré la révélation que Monnet dut faire ensuite du nom de l'auteur véritable, il se prolongea pendant plusieurs années (1).

Si j'ai cru utile d'insister au sujet de ce petit ouvrage, dont l'importance par lui-même n'est après tout que secondaire, c'est que son apparition marque une date, et une date décisive, dans l'histoire de la musique dramatique en France, puisqu'il offre le premier exemple d'une pièce entremêlée de dialogue parlé et de musique nouvelle, de ce qu'on appela alors comédie à ariettes et que nous nommons aujourd'hui opéra-comique. Quelques critiques qu'on ait pu adresser à ce genre, sous le prétexte qu'il n'est pas naturel de parler et de chanter tour à tour (2), il n'en est pas moins vrai qu'il dure depuis un siècle et demi, qu'il a fait la gloire de nos musiciens, la joie de millions de spectateurs, et qu'il n'est pas près de disparaître, en dépit des sarcasmes dont on prétend l'accabler à l'heure présente. Monnet lui-même ne se rendait certainement pas un compte exact de l'importance du service qu'il rendait à l'art français en inspirant et en jouant *les Troqueurs*. Il faut constater toutefois un fait assez singulier et qu'on n'a jamais signalé jusqu'ici : c'est que le livret de Vadé, qui est écrit en vers, ne contient pas seulement de la musique nouvelle, mais aussi quelques airs de vaudevilles connus, des « ponts-neufs ». Ceci était peut-être une petite concession faite aux habitudes du public. Il va sans dire que Vadé a dû, pour le transporter à la scène, édulcorer le conte de La Fontaine, dont la liberté, malgré les coutumes égrillardes du dix-huitième siècle, eût pu sembler tout de même excessive. Il s'en tira adroitement, et de façon très plaisante. Quant à la partition de Dauvergne, elle est fort agréable, alerte et vivante, très franche d'allure et bien en scène, quoi qu'en

(1) Le spectacle de la première représentation comprenait, avec *les Troqueurs*, *le Suffisant*, de Vadé, et *la Coupe enchantée*, de Rochon de la Valette et son frère Rochon de Chabannes.

(2) Est-il plus naturel de parler en vers, comme dans la tragédie et la comédie poétique, ou de chanter constamment, comme dans l'opéra? Le théâtre n'est qu'un composé de conventions, qu'il faut bien accepter, sous peine de le rendre impossible.

dise Fétis, qui assure qu'elle n'est « pas forte » (1). Je disais que son succès avait été complet; il est ainsi constaté par un écrivain contemporain, qui, un peu injuste pour Vadé, en reporte tout l'honneur à Dauvergne : — « Cette pièce, dit celui-ci, tirée d'un conte de La Fontaine, est de Vadé, qui n'eut certainement aucune part au succès ; il fut dû tout entier à la musique charmante, qui est de M. Dauvergne, et qui ne lui a pas moins donné de réputation que ses autres ouvrages lui ont procuré de gloire (2) ».

On peut s'étonner que malgré le succès des *Troqueurs*, Monnet ait attendu plus de sept mois pour renouveler un essai qui lui avait si bien réussi. Ce n'est pourtant que le 9 mars 1754 qu'il offrit à ses spectateurs un second ouvrage du même genre. Celui-ci avait pour titre *Bertholde à la ville*, et ses auteurs étaient Anseaume pour les paroles et le marquis de Lasalle pour la musique. Anseaume, alors souffleur et répétiteur à l'Opéra-Comique, comme il devait l'être plus tard à la Comédie-Italienne, se montra librettiste ingénieux en fournissant par la suite à nos compositeurs les livrets amusants de nombreux ouvrages dont plusieurs, comme *les Deux Chasseurs et la Laitière*, *le Soldat magicien*, *le Tableau parlant*, etc., obtinrent d'énormes succès. Quant au marquis de Lasalle d'Offemont, c'était, quoique militaire, un amateur passionné de musique et, comme on le voit, un amateur pratiquant. Il ne semble pas toutefois que *Bertholde à la ville* ait produit une sensation bien vive, rien surtout d'approchant le triomphe des *Troqueurs*. Mais le moment n'était pas éloigné où décidément le genre des « pièces à ariettes » allait s'établir solidement, et cela non pas seulement à l'Opéra-Comique, mais aussi à la Comédie-Italienne, qui, emboîtant le pas de celui-ci, se préparait à suivre avec agilité son exemple. Et c'est surtout, tout d'abord, par des traductions, ou plutôt des adaptations des intermèdes donnés

(1) On a pu s'en rendre compte lorsque, il y a quelques années, je fis jouer *les Troqueurs* sur un petit théâtre dont l'existence fut malheureusement éphémère, le théâtre du Rire, où ils firent le plus grand plaisir. Mon excellent confrère M. Henri de Curzon, entre autres, s'en montra étonné et charmé, et n'hésita pas à l'écrire.

(2) Desboulmiers : *Histoire de l'Opéra-Comique*. — Comme complément anecdotique touchant Dauvergne, je remarque que précisément après un siècle il fut mis à la scène et formait le principal personnage d'un vaudeville en un acte de Bayard : *Un soufflet n'est jamais perdu*, qui fut représenté au Gymnase le 1er juin 1852.

avec tant de succès à l'Opéra par les bouffons italiens, que ces deux théâtres engagèrent pendant quelque temps une sorte de lutte. Ce répertoire fut pour eux une mine précieuse autant qu'abondante, dans laquelle ils puisaient à pleines mains; tous deux semblaient se disputer les dépouilles de ces bienheureux bouffons, car la plupart des ouvrages représentés par ceux-ci y passèrent successivement, et il est tels d'entre-eux même, comme *la Zingara* et *il Cinese*, qui furent joués simultanément par l'un et par l'autre, d'ailleurs au grand plaisir du public, qui prenait goût à ce spectacle si nouveau pour lui (1).

C'est l'Opéra-Comique qui ouvrit le feu sous ce rapport en donnant, le 20 juillet 1754, *le Chinois poli en France*, qu'Anseaume avait imité d'*il Cinese rimpatriato*. La Comédie-Italienne y répondit trois semaines après par un vrai coup de partie, en donnant à son tour, le 14 août, *la Servante maîtresse*, que l'avocat Baurans avait traduite exactement de *la Serva Padrona*. L'apparition en français du délicieux chef-d'œuvre de Pergolèse fut, on peut le dire, un véritable événement parisien, qui ameuta le public et fit tourner toutes les têtes. C'est qu'aussi, à la valeur de l'œuvre, nouvelle pour l'immense majorité de ce public, qui ne fréquentait pas l'Opéra, s'ajoutait celle des interprètes, qui n'étaient autres que Rochard et cette séduisante Mme Favart, l'enfant justement gâtée des spectateurs de la Comédie-Italienne, qu'elle charmait chaque soir par son talent plein de grâce et d'une saveur si originale. Or, Rochard et Mme Favart n'étaient pas seulement des

(1) Les bouffons, dont le début avait eu lieu à l'Opéra le 1er août 1752, et qui donnèrent leur dernière représentation le 7 mars 1754, n'avaient pas, dans cet espace de dix-neuf mois, joué moins de treize ouvrages différents. Or, pas un des écrivains qui ont dressé le répertoire de l'Opéra n'en a donné la liste parfaitement exacte, pas plus Castil-Blaze dans son *Académie impériale de musique* que Gustave Chouquet dans son *Histoire de la musique dramatique* ou Théodore de Lajarte dans sa *Bibliothèque musicale du théâtre de l'Opéra*. Voici cette liste, que je crois pouvoir affirmer exacte et complète : *La Serva padrona* (Pergolèse) 1er août 1752 ; *il Giuocatore* (Orlandini et autres), 22 août 1752 ; *il Maestro di musica* (Pergolèse), 19 septembre 1752 ; *la Finta Cameriera* (Latilla), 30 novembre 1752 ; *la Donna superba* (Rinaldo de Capoue), 19 décembre 1752 ; *la Scaltra governatrice* (Cocchi), 23 février 1753 ; *Tracollo, medico ignorante* (?), 1er mai 1753 ; *il Cinese rimpatriato* (Selletti), 19 juin 1753 ; *la Zingara* (Rinaldo de Capoue), 19 juin 1753 ; *gli Artigiani arrichiti* (Latilla), 23 septembre 1753 ; *il Paratajo* (Jomelli), 23 septembre 1753 ; *Bertoldo in corte* (Ciampi), 22 novembre 1753 ; et *i Viaggiatori* (Leonardo Leo), 12 février 1754.

comédiens d'un ordre exceptionnel ; excellents musiciens tous deux, ils chantaient de façon exquise et mettaient en toute sa



Portrait de Mme Favart, dessiné par Garand, gravé par Chenu.
(Collection de l'auteur.)

valeur, dans les rôles de Pandolphe et de Zerbine, l'exquise musique de Pergolèse. En de telles conditions on comprend sans peine le succès qui accueillit l'œuvre, succès que l'abbé

de Laporte, dans ses *Anecdotes dramatiques*, a constaté et caractérisé de la façon que voici :

.... Baurans composa des paroles françoises, auxquelles il adapta le chant du célèbre musicien italien. Sa timidité lui fit garder long-tems le secret ; il ne communiqua son projet qu'à quelques amis. L'excellente actrice qui se fit si souvent applaudir dans cette pièce [Mme Favart] le força de lui communiquer son ouvrage, l'encouragea et se chargea du succès. Il fut complet ; le public y courut en foule. Le nombre prodigieux de représentations qu'eut ce drame, l'éclat avec lequel il se soutint, annoncèrent une révolution prochaine dans notre musique. Malgré le préjugé, les ariettes de Pergolèse furent chantées à la cour et à la ville, et si quelque chose peut nous faire croire le délire des Abdéritains après la représentation de l'*Andromède* d'Euripide, c'est l'espèce d'enthousiasme qui s'empara des François pour les airs de *la Servante maîtresse*. Baurans donna un second essai dans ce genre, qui n'eut guère moins de succès : c'est *le Maître de musique*. Le concours des spectateurs à ces nouveautés engagea plusieurs auteurs à tenter la même entreprise ; presque tous réussirent, mais jamais avec le même éclat que l'auteur de *la Servante maîtresse*. Chacun de ces succès fut un triomphe nouveau pour la musique italienne. Bientôt on osa voler de ses propres ailes ; et après avoir épuisé sur nos paroles françoises ce que l'Italie avoit de plus précieux, nous composâmes nous-mêmes dans le goût italien, qui, dans très peu de tems, devint le goût universel et dominant, quoiqu'on ne l'atteigne encore que de fort loin.

On peut placer l'immense succès de *la Servante maîtresse* en regard de celui des *Troqueurs*, auquel il n'eut rien à envier. Cent quatre-vingt-dix représentations suffirent à peine à satisfaire l'empressement et la curiosité du public, qui, de plus en plus, prenait goût à la musique et allait faire la fortune des pièces à ariettes. L'Opéra-Comique en ce moment se laissait devancer, car la Comédie-Italienne, affriandée sans doute par des résultats qui avaient dépassé ses espérances, ne perdait pas son temps et donnait coup sur coup deux autres ouvrages, avec lesquels elle voyait presque se renouveler la vogue étonnante de *la Servante maîtresse*. L'un, représenté le 12 février 1755, était *le Caprice amoureux* ou *Ninette à la cour*, dont le poème, œuvre élégante de Favart, était comme une sorte de contre-partie de celui d'un des intermèdes italiens, *Bertoldo in corte*, sur la musique duquel il était ajusté ; l'autre, qui fut joué le 31 mai suivant, était *le Maître de musique*, traduction exacte d'*il Maestro di musica* de Pergolèse due, comme on vient de le voir, à Baurans, qui ne fut pas moins heureux à cette seconde tentative qu'à la première. On fit fête à ces deux ouvrages et à leurs interprètes,

lesquels n'étaient autres, comme pour *la Servante maîtresse*, que Rochard et Mme Favart. Le succès de Mme Favart fut surtout



Mme Favart dans *Ninette à la Cour*, d'après le dessin de Le Bas, 1759.
(Collection de l'auteur.)

complet dans le premier, où elle se montrait également adorable comme femme, comme actrice et comme chanteuse. Au-

tant elle avait déployé d'entrain, de verve railleuse et de gaîté pleine de malice dans *la Servante maîtresse*, autant elle montra



Scène de *la Bohémienne*, d'après un dessin de Boucher. — (Collection de l'auteur.)

de grâce naïve, de candeur tendre et d'ingénuité dans *Ninette à la cour*, qui lui valut, personnellement, un des triomphes les plus éclatants de sa brillante carrière.

Et voici qu'au mois de juillet 1755 l'Opéra-Comique et la Comédie-Italienne, se rencontrant dans la même idée, donnent, à quinze jours de distance, la même pièce, portant le même titre et provenant de la même source. Tous deux avaient mis de nouveau à contribution le répertoire des Italiens, en avaient tiré *la Zingara*, et l'avaient fait traduire chacun de leur côté sous le nom de *la Bohémienne*. La traduction de l'Opéra-Comique, faite assez maladroitement par un certain Moustou, resté fort obscur, fut jouée le 14 juillet; celle de la Comédie-Italienne, due à Favart, parut le 28 du même mois. La première n'eut que peu de succès et fut complètement éclipsée par la seconde, où Mme Favart trouva encore le moyen de réunir tous les suffrages, ainsi que nous l'apprend *le Mercure*, en rendant compte de cette *Bohémienne :* — « On peut dire qu'elle est un digne pendant de *la Servante maîtresse;* elle a même plus de gaieté, ce qui est un grand mérite au théâtre, ainsi que dans le monde. Mme Favart ne contribue pas peu à lui donner ce caractère. Elle rend la Bohémienne de façon à tourner la tête au public, comme celle de Calcante. Ce dernier personnage est très bien représenté par M. Rochard. » Les deux artistes, on le voit, étaient inséparables sur la scène et dans les sympathies du public.

Mais décidément, la Comédie-Italienne voulait épuiser le répertoire des bouffons. Nous la voyons, en 1756, donner des traductions ou des imitations de trois des ouvrages représentés par eux : le 19 janvier, *la Pipée*, dont un professeur de clavecin nommé Clément avait appliqué les paroles sur la musique d'*il Paratajo;* le 18 février, *les Chinois*, traduction faite par Naigeon d'*il Cinese rimpatriato*, déjà joué, nous l'avons vu, à l'Opéra-Comique, sous le titre du *Chinois poli en France;* et le 17 novembre, *le Charlatan*, imitation de *Tracollo, medico ignorante*, dont Lacombe, l'auteur du *Dictionnaire des beaux-arts*, avait écrit le poème, en se faisant aider par le compositeur Charles Sodi, le professeur de chant de Mme Favart, pour placer les paroles sous la musique.

L'Opéra-Comique donne alors deux ou trois autres pièces « mêlées d'ariettes », mais qui n'étaient plus des traductions directes d'ouvrages italiens, quoique, nous apprennent les chroniqueurs, ces ariettes fussent « parodiées », ce qui veut dire

que les paroles étaient faites pour la musique et ajustées sur elle. Ces pièces étaient *les Amants trompés*, d'Anseaume et Marcouville (juillet 1756), *le Diable à quatre* (19 août 1756), que Sedaine avait imité d'une farce anglaise très populaire à Londres, et *la Fausse Aventurière*, d'Anseaume et Marcouville (22 mars 1757). Il est probable que pour ces ouvrages on choisissait, toujours dans les intermèdes italiens, les morceaux qui avaient fait le plus de plaisir au public et qu'on savait devoir lui plaire encore, et qu'on les intercalait ainsi selon les situations (1). Toutefois, ce n'était point sans qu'on n'y plaçât, de temps à autre, quelques airs nouveaux. On sait ainsi, pertinemment, que Philidor, entre autres, écrivit deux ou trois morceaux pour *le Diable à quatre*, et que le quatuor final de *la Fausse Aventurière* était dû à Laruette.

Mais enfin, avec l'année 1757 le temps des traductions, des adaptations et des pastiches de toute sorte est décidément passé (2). Le répertoire des bouffons italiens, épuisé jusqu'à sa dernière note, on pourrait dire jusqu'à son dernier soupir, n'a plus rien à offrir à ceux qui ont si largement profité de ses richesses, et ne peut plus leur rendre aucun service. Cependant, le public, à qui l'on a donné le goût de la musique, réclame de la musique; il s'est si bien enthousiasmé pour les pièces à ariettes qu'il ne veut plus entendre parler d'autre chose; coûte que coûte, il faudra bien s'efforcer de le satisfaire. C'est ici que le rôle de l'Opéra-Comique va prendre de l'importance. Monnet, qui comprend les désirs de ce public et qui n'a plus sans doute Dauvergne à sa disposition, Monnet cherchera des musiciens, et comme il est intelligent et obstiné, il en trouvera. Tout d'abord il s'adresse à Duni, alors attaché à la cour de don Philippe, duc de Parme, en qualité de compositeur, et qu'il sait désireux de venir en France; Duni ne se fait pas prier, arrive aussitôt et écrit la musique du *Peintre amoureux de son modèle*,

(1) C'est ce que Scribe faisait volontiers, il y a quatre-vingts ans, pour ses pièces du Gymnase et du Vaudeville, où il ne se gênait pas pour placer, selon les situations, jusqu'à de grands morceaux d'ensemble tirés des ouvrages qu'il avait donnés lui-même à l'Opéra-Comique, en compagnie d'Auber ou d'autres musiciens.

(2) Si ce n'est que, le 8 octobre 1759, la Comédie-Italienne donnera encore, sous le titre de *la Femme orgueilleuse*, une traduction de *la Donna superba*, faite, dit-on par Sodi.

qui obtient un succès très vif. Puis il songe qu'il a dans sa troupe Laruette, qui s'est exercé déjà dans divers morceaux et qui ne demande aussi qu'à se produire. Laruette commence par composer, en collaboration de Duni, *le Docteur Sangrado*, dont Anseaume avait tiré le livret d'un épisode de *Gil Blas*, après quoi il fait jouer, seul, *l'Heureux Déguisement*, *le Médecin de l'amour* et *Cendrillon*. Et enfin, voici que surgissent deux musiciens qui, à un mois de distance, vont faire avec éclat leur début de compositeur dramatique et se préparer une carrière glorieuse. Ces deux musiciens, qu'attend un avenir si brillant, sont Monsigny, qui aborde la scène le 7 février 1759 avec *les Aveux indiscrets*, et Philidor, qui se présente au public le 9 mars suivant avec *Blaise le savetier*, deux ouvrages qui, du premier coup, mettent en évidence leurs auteurs et sont la promesse de toute une série de petits chefs-d'œuvre qui feront la fortune du théâtre et la joie des spectateurs.

Il m'a semblé qu'avant d'aborder directement le récit de la vie et de la carrière de Monsigny, il n'était pas sans intérêt de faire connaître dans quelles conditions il se présentait au public et ce qu'était le théâtre où il allait faire avec tant de succès ses premières armes. J'ajouterai ici une remarque utile à faire au point de vue général, en ce qui touche le genre même de l'opéra-comique tel que nous allons le voir prospérer et s'épanouir entre les mains de ses créateurs, et pour expliquer le mélange de dialogue et de chant qui le caractérise, ce mélange objet aujourd'hui de tant de railleries et que certains trouvent si pitoyable, bien qu'à vrai dire ce soit là, comme je l'ai indiqué déjà, une convention qui n'a rien de plus extraordinaire que toutes celles qui régissent le théâtre. Mais ce qu'il faut établir, c'est que ce fut une des conditions même de sa naissance. En effet, à l'époque dont il est question, c'était déjà beaucoup qu'un théâtre « subalterne » s'arrogeât le droit de représenter des pièces où la musique prenait un rôle important. L'Opéra, être omnipotent et fort de ses privilèges, l'Opéra, qui naguère avait pu interdire à Molière d'avoir plus de six musiciens dans son orchestre, n'aurait certainement pas permis à une scène « foraine » de jouer des ouvrages tout en chant. Aussi, lorsque

l'Opéra-Comique, et avec lui la Comédie-Italienne, s'avisèrent de faire traduire et de représenter ainsi transformés les intermèdes des bouffons, ce fut, pour l'un et pour l'autre, à la condition de supprimer les récitatifs de ceux-ci et de les remplacer par un dialogue parlé. De là, la forme adoptée par la suite pour les opéras-comiques purement français et ce mélange, si insupportable à l'oreille de quelques-uns de nos musiciens actuels, qui semblent d'ailleurs ignorer que ce mélange a été adopté même en Allemagne, où les opéras de Lortzing et de quelques autres, et jusqu'au *Freischütz* de Weber, sont conçus dans ces conditions et entremêlés de dialogue, tout comme nos ouvrages français (1).

---

(1) Avant d'en finir avec Monnet, à l'initiative duquel, comme je l'ai rappelé dans ce chapitre, on doit réellement la formation du genre de l'opéra-comique, il n'est pas inutile de faire connaître le jeu de mots fabriqué à l'aide de son nom sous forme de devise, ainsi qu'on l'a pu voir au bas de son portrait : *Mulcet, movet, monet,* « il charme, il émeut, il instruit. » Cette devise, inscrite sur le rideau du théâtre de Lyon lorsque Monnet en fut le directeur, était l'œuvre d'un de ses protecteurs, Claret de la Tourette de Fleurieu, son compatriote, ex-prévôt des marchands de Lyon. C'est le pendant de celle qu'Audinot fit tracer plus tard sur le fronton de son théâtre d'enfants : *Sicut infantes audi nos.*

II

A une vingtaine de kilomètres environ de Saint-Omer, entre cette ville et Montreuil, dans une situation pittoresque, au mi-



Vue de Fauquembergues, ville natale de Monsigny.

lieu d'une vallée étroite entourée de coteaux fertiles et de collines verdoyantes et que baignent les eaux limpides de la gentille rivière l'Aa, qui, après avoir traversé deux départements, va se perdre dans le Pas-de-Calais un peu au-dessous de Gravelines, se trouve l'aimable et souriante petite ville de Fauquembergues. Discrète et peu connue, cachée en quelque sorte sous la verdure, cette ville modeste, qui compte à peine un

millier d'habitants, est pourtant l'un des centres populeux les plus anciens de l'ancien Artois, car on fait remonter sa fondation jusqu'aux dernières années du quatrième siècle. Toutefois elle ne mériterait sans doute aucune mention spéciale et n'aurait nulle raison de sortir de son obscurité, si elle n'avait eu la fortune de donner le jour à un grand artiste dont le renom lui fait honneur et dont la gloire rejaillit indirectement sur elle. C'est en effet à Fauquembergues, aujourd'hui l'un des chefs-lieux de canton du département du Pas-de-Calais, que naquit, le 17 octobre 1729, dans une petite maison de la rue à laquelle on a depuis donné son nom, le futur auteur de *Rose et Colas*, de *Félix* et du *Déserteur*, Pierre-Alexandre Monsigny (1).

« Comme d'Alembert, Pierre-Alexandre Monsigny fut le fruit d'une union désavouée par les lois; mais il fut plus heureux que l'auteur des *Éléments de musique;* car ses parents, loin de l'abandonner à la pitié publique, consacrèrent par le mariage des nœuds que l'amour seul avait formés ». Ainsi s'exprime, en style du temps, l'auteur d'une notice d'ailleurs intéressante et utile à consulter, publiée sur Monsigny deux ans après sa mort (2). Monsigny était en effet un enfant naturel, mais qui fut légitimé par ses parents quatre mois après sa naissance, le jour même de la consécration de leur mariage. Je reproduis ici le texte des deux actes, celui de sa naissance et celui du mariage de ses parents, relevé par M. Senlecq, maire de Fauquembergues, sur les anciens registres de catholicité, et publiés pour

(1) « Nous avons encore des Monsigny dans cette localité », m'écrivait M. Hte Senlecq, maire actuel de Fauquembergues, répondant fort obligeamment à une demande de renseignements de ma part; « ce sont des parents éloignés. Toutefois, Monsigny ne paraissait pas avoir gardé de relations dans ce pays ». Et mon correspondant ajoutait : « La maison où il est né existe encore, modernisée, malheureusement ». Cette maison était encore occupée en 1892, par M. Alisse Augustin.

(2) *Éloge historique de Pierre-Alexandre Monsigny*, couronné par la Société royale d'Arras dans sa séance publique du 23 août 1819, par Mr A. Alexandre, d'Arras. Cet Éloge, qui avait été mis au concours, fut inséré dans les *Mémoires* de cette Société, et je ne sache pas qu'il ait été publié à part, ce dont il y a lieu de douter. Je ne possède, personnellement, qu'un extrait de ces *Mémoires* (de la page 37 à la page 57), donnant le texte de cette notice, et qui porte cette mention manuscrite d'un ancien possesseur : — « Extr. du t. 2e des *Mémoires* de la Société royale d'Arras, 1re et 2e livraison, xbre 1819. » Je n'ai pas besoin d'ajouter que ce document fort intéressant est d'une excessive rareté.

la première fois par lui dans son intéressante *Notice sur la ville de Fauquembergues* (1).

Voici l'acte de naissance de Monsigny :

Lundi 17 octobre 1729, Pierre-Alexandre, fil *(sic)* illégitime de Nicolas Monsigny et de Marie-Antoinette Dufresne, a été baptisé par moy soussigné, étant né le même jour, le parin *(sic)* Pierre-François Mitenne, la marenne *(sic)* Marie-Catherine Dufresne, sa tante maternelle.

Signé :
p. s. MITTAINE + (marque de Marie-Catherine Dufresne).
H. GOBRON, *doyen de Fauquembergues.*

Et voici l'acte de mariage des père et mère de Monsigny, inscrit sur le même registre :

Mardi 7 février 1730, après les fiançailles et les publications de bans dans cette église, ai solennellement conjoint en mariage Nicolas Monsigny et Marie-Antoinette Dufresne, et aiant donné la bénédiction nuptiale, et encore à Pierre-Alexandre Monsigny, leur fils, qu'ils ont appelé à cette cérémonie *pour la légitimation.*

Signé : GOBRON, doyen de Fauquembergues.

Le père et la mère de Monsigny étaient de Desvres, petite ville qui est aujourd'hui l'un des chefs-lieux de canton de l'arrondissement de Boulogne. C'est là que naquit Nicolas Monsigny, père du compositeur, le 26 janvier 1697. Une tradition depuis longtemps populaire établit que la famille, très ancienne, était originaire de la Sardaigne, et qu'elle vint se fixer dans la contrée au commencement du seizième siècle. Le fait est parfaitement exact, et je puis le certifier d'après des notes émanant de la fille même de Monsigny et qui me sont gracieusement communiquées par la famille (2). Voici ce que je lis à ce sujet dans ces notes : — « La famille de mon père était originaire de Sardaigne. Le premier Monsigny qui s'établit en Artois était un officier au service de Charles-Quint. Il avait tué en duel un de ses camarades et n'osa retourner dans son pays s'exposer à la vengeance des parents du mort... Le grand-père de mon père était garde du corps de Louis XIV, compagnie du duc de Lorges.

(1) Saint-Omer, impr. H. d'Haumont, 1892, in-12. — Cette notice n'a pas été mise dans le commerce.

(2) Mademoiselle *Adèle*-Marie-Geneviève Monsigny, née le 3 janvier 1788.

Il laissa deux fils, Nicolas (mon grand-père) et Jacques. Mon père fut l'aîné de sept enfants. » La famille avait été fort riche, puis avait décliné peu à peu, au point que le père de Monsigny, parfaitement honorable d'ailleurs, était dans une situation très précaire. Nous ne savons quelle était sa profession, car, contre la coutume, l'acte de naissance de son fils est muet à cet égard. Ce qu'on sait, c'est que c'est à Desvres que Monsigny père connut celle dont il devait faire sa femme, et peut-être est-ce pour échapper à certains blâmes, à certaines railleries, que la jeune fille, sur le point de devenir mère, alla se réfugier à Fauquembergues, où son ami ne tarda pas à la rejoindre, et où, après la naissance de l'enfant, ils régularisèrent très honorablement leur situation. Peut-être y eut-il là un petit drame de famille dont nous ne saurions connaître les détails ni les incidents.

Ce qui est certain, c'est que le père de Monsigny était pauvre, et que son fils, paraît-il, garda les troupeaux dans son enfance. « Dès sa jeunesse, dit M. Senlecq, Monsigny garda les troupeaux qui lui étaient confiés (1) ». Il y a là sans doute une tradition locale en laquelle on peut avoir confiance. Et l'écrivain ajoute : « Mais son instinct musical se révéla bientôt, tout imprégné de la belle nature qui l'entourait. Il était intelligent, et son père lui avait acheté à la foire de Fauquembergues un violon sur lequel il fit ses premiers essais. » Faut-il croire qu'il apprit ainsi, seul, et d'instinct, les premiers éléments du violon? C'est une question à laquelle on ne saurait répondre, et le fait, d'ailleurs, ne semblerait pas impossible; mais il eut bientôt, fort heureusement, la faculté d'apprendre la musique d'une façon plus sérieuse. L'auteur de la notice couronnée à Arras, A. Alexandre, qui paraît s'être informé utilement, nous renseigne à ce sujet avec précision, en nous faisant connaître le changement de situation et de résidence de son père :

Nicolas Monsigny n'était pas riche et ne trouvait à Fauquembergues que peu de ressources pour son industrie. Se résignant donc à sa mauvaise fortune, oubliant que sa famille avait joui d'une grande aisance, que l'un de ses parents Nicolas de Monsigny de Cambois, ancien garde du corps, avait un rang dis-

---

(1) *Notice sur la ville de Fauquembergues.*

tingué dans la société, et que vers le même temps, en 1699, Jean de Monsigny était Mayeur de Desvres, le père de notre auteur vint à Saint-Omer occuper un modeste emploi de commis chez M. Charles-Dominique Butay, alors fermier des droits perçus sur l'eau-de-vie et intéressé dans la pêche d'Islande. Nicolas Monsigny remplit cet emploi à la satisfaction de son honnête négociant, qui conçut pour lui et pour ses enfants un véritable attachement. Le goût de Pierre-Alexandre Monsigny pour la musique se manifesta dès l'âge le plus tendre : un petit violon acheté à la foire révéla ses grandes dispositions pour un art qui devait être tout à la fois le fondement de sa gloire et de sa fortune. M. Butay, reconnaissant les services du père, enchanté de la douceur et de l'application du fils, associa ce dernier aux leçons de musique qu'il faisait donner à ses enfants par le carillonneur de l'abbaye de Saint-Bertin, homme plus habile que son état ne l'exigeait, et le fit entrer ensuite comme enfant de chœur à la paroisse de Saint-Denis (1).

Il n'est pas question ici des études littéraires que Nicolas Monsigny fit faire à son fils au collège des Jésuites de Saint-Omer, ainsi que le dit Quatremère de Quincy (2), à qui Fétis a emprunté ce renseignement. Le fait est incontestable, néanmoins. Outre que, selon la coutume, Quatremère s'était renseigné auprès de la famille pour établir sa notice, et était soigneusement informé, on sait que Monsigny, très distingué de sa personne sous tous les rapports, ne fut déplacé dans aucune situation, surtout dans celle qu'il occupa pendant tant d'années auprès du duc d'Orléans, et il est certain qu'il avait reçu une excellente éducation.

Mais à ce propos des jésuites de Saint-Omer, je ne saurais passer sous silence un détail que je rencontre dans la petite notice qu'Adolphe Adam a publiée sur Monsigny (3) et où il s'exprime ainsi : — « ... Un des pères jésuites le prit en amitié et lui enseigna, en dehors de ses études, à jouer un peu de violon. Monsigny fut très heureux de ces leçons, qui lui procuraient

(1) Ce dernier détail seul paraît inexact. Voici ce que je lis dans les notes de Mlle Adèle Monsigny : — « Il a paru dans le *Journal des Débats* du 21 novembre 1843 un article tiré du *Courrier du Pas-de-Calais*, dans lequel il est dit que mon père était enfant de chœur et avait une voix mélodieuse. C'est une erreur, mon père n'avait pas de voix. L'auteur l'aura confondu avec Grétry. »

(2) Dans la notice lue par lui, à l'Académie des beaux-arts, en qualité de secrétaire perpétuel de cette compagnie, à la mort de Monsigny. Il est à remarquer que cette notice a servi de point de départ à toutes celles qui ont été publiées depuis sur Monsigny.

(3) Voy. *Derniers Souvenirs d'un musicien.*

de vives jouissances, et toute sa vie il garda le souvenir du bon père Mollien, qui, le premier, l'avait initié à l'art dont il devait un jour être une des gloires. » Ceci est très exact, et les notes de la fille de Monsigny le confirment pleinement.

Toujours est-il que Monsigny n'eut pas lieu de regretter l'instruction que son père lui avait fait donner, surtout lorsque celui-ci, jeune encore, mourut, en 1748, le laissant, à dix-neuf ans, chef d'une famille nombreuse qui n'avait plus à compter que sur lui et n'avait que lui pour soutien. Cette famille comprenait sa mère, sa sœur et quatre jeunes frères (1).

C'est ici que les renseignements deviennent à la fois confus et contradictoires. Certains avancent que Monsigny se rendit à Paris avec sa famille à la mort de son père. Simplement, et sans parler des siens, Quatremère de Quincy dit qu'il vint à Paris en 1749. Enfin, le biographe artésien, Alexandre, en donnant quelques détails dont la précision semble certifier l'exactitude, commet d'autre part des erreurs évidentes : « — Le jeune Monsigny, dit-il, répétait souvent que s'il allait à Paris, il y ferait fortune. A peine âgé de seize ans, il obtint de partir pour la capitale, avec une modique somme de trente francs, mais riche d'espérance et plein de l'ardeur de s'instruire. Il avait été recommandé à l'épouse d'un maître des requêtes, Madame de Silva, qui l'entendit avec intérêt, et qui, la première, lui ouvrit sa maison. Cette dame, devinant ce que serait un jour ce jeune homme, et prenant pour lui l'attachement d'une mère, lui donna le même maître de violon qu'à son propre fils. Le maître, flatté des progrès de son nouvel élève, le prit en affection et ne négligea rien pour développer ses heureuses dispositions. On devine que le sensible Monsigny conserva toute sa vie la plus tendre reconnaissance pour sa bienfaitrice. »

Tout circonstancié qu'il soit, ce petit récit est à peu près de tous points inexact. Tout d'abord, il est parfaitement certain que ce n'est pas à l'âge de seize ans que Monsigny vint à Paris, où il se serait donc trouvé depuis assez longtemps déjà lors de

(1) Quatremère de Quincy dit à ce sujet : — «... Il trouva moyen de placer tous ses frères, l'un dans le service, où il mourut chevalier de Saint-Louis (il était capitaine au régiment de Beauce), les autres dans les colonies, et de donner à sa mère, ainsi qu'à sa sœur, une existence convenable. »

la mort de son père, tandis que les autres biographes sont d'accord, fort justement, pour ne lui faire quitter Saint-Omer qu'à la suite de cet événement. Je vais pouvoir, dans un instant, rectifier d'une façon certaine les faits énoncés ici; mais il me faut d'abord faire justice d'un autre récit, celui-ci absolument romanesque, dû à une artiste qui, comme elle le dit, a sans doute connu Monsigny, mais qui paraît s'être laissée entraîner un peu trop loin par son imagination. Cette artiste, qui ne manquait pas de quelque talent, et qui pourtant est restée obscure, est M[lle] Elise Henry, qui appartint successivement à l'Opéra, à la Comédie-Française et à l'Odéon (1). M[lle] Henry tenait un journal de sa vie qui n'a pas été publié, mais dont M. Jules Claretie, qui l'a eu entre les mains, a donné un jour quelques extraits dans un feuilleton du *Temps* (23 juin 1884). Voici comment elle raconte, à sa manière, l'arrivée de Monsigny à Paris :

Le musicien Monsigny, que j'ai beaucoup connu, était de Saint-Omer (première erreur). Ses parents étaient protestants (deuxième erreur) et furent ruinés. Ils lui remirent, un jour, soixante écus, douze chemises et des hardes, en lui conseillant d'aller chercher fortune à Paris. Il eut le malheur de trouver dans la diligence un de ces aigrefins qui s'attachent aux nouveaux débarqués. Celui-ci lui promit de le présenter à de grandes connaissances qu'il avait à Paris. Il se chargeait du logement et surtout de l'argent de Monsigny. Ce pauvre jeune homme resta plusieurs jours dans l'auberge où son conducteur zélé l'avait conduit. Il jouait du violon, était bon musicien, et la mère de M[me] de la Ch..., qui restait en face et qui aimait la musique et la savait, prenait plaisir à entendre ses variations sur le violon. Elle passait des heures à sa fenêtre à l'écouter.

Deux jours s'étant écoulés sans qu'elle entendît le nouveau virtuose, elle s'informa de ce qui pouvait causer son silence; elle apprit que son compagnon avait disparu, et que depuis deux jours Monsigny n'avait pas mangé. Touchée de sa situation, elle le fit demander par un de ses domestiques. Il vint. Elle le questionna, et dans ses réponses une noble fierté se faisait remarquer. Elle

(1) Elle était la sœur d'Henry, danseur de l'Opéra, où elle-même occupa une situation assez importante de 1797 à 1803. Après s'être montrée dans *Iphigénie en Tauride*, *Armide* et *Œdipe à Colone*, elle fit plusieurs créations, dans *Anacréon chez Polycrate* (Anaïs), *Adrien* (Emirène), *Praxitèle* ou *la Ceinture* (Aglaé), *les Mystères d'Isis* (Pamina), *le Casque et les colombes* (Vénus), *Delphis et Mopsa* (Laure). On la retrouve en 1807 jouant les soubrettes et les coquettes à la Comédie-Française, dans *le Philosophe marié*, *les Folies amoureuses*, *Tartuffe*, *l'Amant bourru*, *le Dissipateur*, *les Trois Sultanes*, *le Misanthrope*. Enfin, en 1810 elle est à l'Odéon, qu'elle quitte au bout d'un an pour aller s'échouer en province, où elle devient madame Vallier.

lui fit avec adresse accepter un louis. Alors des larmes roulèrent dans les yeux du jeune homme; il avoua que son compagnon de voyage, sous prétexte de changer de logement, s'était emparé de ses effets, de son argent, et que depuis deux jours il avait disparu.

La mère de Mme de la Ch..., sensible à son malheur, l'invita à dîner. Il lui dit : « Je ne suis pas en état d'accepter votre invitation, je n'ai que les habits que j'ai sur moi!... » On fut prier le mari de la mère de Mme de la Ch..., qui prêta des vêtements, un surtout de velours noir et d'autres habits qui, bien que d'un homme âgé, mirent le jeune homme en état de paraître à table. On remarqua de l'esprit et de l'éducation en lui. Il avoua que l'homme qui l'avait trompé lui avait remis aussi un paquet fort lourd et qui l'inquiétait. On dit qu'il fallait voir de suite ce qu'il contenait. On l'ouvrit et l'on trouva qu'il contenait des couverts d'argent brisés et qui, sans doute, étaient volés. Un conseiller, ami de la maison, se chargea de l'affaire, et, prévenu à temps d'une dernière visite que le fourbe fit à Monsigny, il se revêtit d'une robe de commissaire, fit vêtir deux domestiques de la mère de Mme de la Ch... et l'intimida en le menaçant de le perdre s'il ne rendait les effets au jeune Monsigny. La frayeur lui fit restituer les effets et une partie de l'argent; le jeune homme eut le logement chez sa protectrice, qui lui fit apprendre la composition et devina le talent de l'auteur de *Rose et Colas*, de *la Belle Arsène*, du *Roi et le Fermier*, de *Félix* ou *l'Enfant trouvé*, du *Déserteur*, etc., etc.

Je ne m'attarderai pas à faire ressortir les invraisemblances de ce conte à dormir debout, tellement sont ridicules les détails d'un récit si curieusement circonstancié. On se demande où Mlle Henry a pu puiser les éléments de cette anecdote bizarre, à supposer qu'elle ne les ait pas inventés de toutes pièces. Assurément elle ne les tenait pas de Monsigny, bien qu'elle se vante de l'avoir connu. Il est bon toutefois de faire justice de semblables sottises, pour les empêcher de faire leur chemin et d'égarer les esprits inattentifs.

Toujours est-il que si nous savions que Monsigny arriva à Paris en 1749, comme le dit Quatremère de Quincy, nous ignorions tout des commencements de son séjour en cette ville, sinon qu'il chercha un emploi et qu'il le trouva dans l'administration de la comptabilité du clergé de France. Grâce aux notes très précises de la fille de Monsigny, qui ne laissent place à aucune incertitude, je vais pouvoir donner à ce sujet quelques renseignements et faire connaître les vrais protecteurs qu'il trouva ici, et qui ne sont ni Mme de Silva, nommée par A. Alexandre, ni Mme de la Ch..., indiquée par Mlle Henry. Ici, je copie exactement les notes qui me sont communiquées :

... La mort de son père l'ayant fait chef de famille à dix-neuf ans, mon père dut, sur les conseils de sa famille et de ses amis, venir à Paris pour chercher à se placer dans la finance. Il était muni d'une lettre pour M. Couette d'Aubonne, financier. Il arriva à Paris le 6 ou 7 octobre 1749.

(A Paris, rue du Harlay.) ... Mon père eut le bonheur de trouver dans la famille Couette un vénérable ménage du bon vieux temps. Non seulement M. Couette servit mon père par son crédit, mais il l'accueillit paternellement dans sa maison. Le mari et la femme le dirigèrent à son entrée dans le monde. Leur premier conseil fut d'éviter soigneusement la mauvaise compagnie, qui place un jeune homme dans une mauvaise route dont il ne lui est quelquefois pas possible de sortir, puisqu'à son début dans la société il a perdu la considération des honnêtes gens.

Mon père, malgré sa jeunesse, eut le bon esprit de sentir la valeur des avis qui lui étaient donnés, et se laissa conduire par la vieille expérience de ses amis. Il obtint un emploi dans les bureaux de M. de Saint-Julien, receveur général du clergé de France, et il trouva dans M. de Saint-Julien un homme aussi bon que M. Couette, et il devint son ami intime.

Le premier logement occupé par mon père était situé rue du Cherche-Midi; il n'y resta pas longtemps, et fut s'établir en 1751 rue du Harlay, au Marais, dans une maison ayant vue sur le boulevard. Mais à cette époque la police était si mal faite et les rues étaient si peu sûres, que lorsque mon père rentrait tard il marchait l'épée nue à la main....

Nous voici maintenant bien et dûment informés en ce qui touche l'arrivée et l'installation de Monsigny à Paris. Ses biographes, ne paraissant pas se rendre compte du temps, nous disent qu'aussitôt il s'occupa de composition, et sans plus tarder nous parlent de son premier ouvrage, *les Aveux indiscrets*, inspiré, disent-ils, par l'audition des intermèdes italiens joués à l'Opéra par les bouffons. Mais il s'écoula dix années, de 1749 à 1759, époque des débuts de Monsigny comme compositeur, et le désir d'écrire ne fut donc pas chez lui si spontané qu'on a paru le croire. Même, Fétis nous dit ceci : — « Il assistait en 1754 à une représentation de *la Servante maîtresse*, de Pergolèse; l'effet que produisit sur lui cette musique d'un style alors nouveau fut si vif, que dès ce moment il se sentit tourmenté du besoin d'écrire lui-même de la musique de théâtre. Mais son éducation musicale avait été si faible, si négligée, qu'il n'avait pas les premières notions d'harmonie, d'instrumentation, et qu'il avait même beaucoup de peine à faire le calcul des valeurs de notes pour écrire les mélodies que son instinct lui suggérait (1).

(1) Ce dernier détail doit paraître fort exagéré, étant donnée l'étude que Monsigny avait faite du violon.

Cependant, entraîné par son goût pour la musique d'opéra-comique, il prit un maître de composition. Ce fut Gianotti qui lui enseigna les éléments de l'harmonie par les principes de la basse fondamentale. Cinq mois de leçons suffirent à Monsigny pour apprendre ce qui lui semblait nécessaire pour écrire les accompagnements d'un air d'opéra. Après quelques essais informes, il parvint à écrire sa partition des *Aveux indiscrets*, opéra-comique en un acte, qu'il fit représenter au théâtre de la Foire en 1759 ».

Remarquons qu'ici Fétis lui-même semble ne se rendre compte ni du temps ni de l'espace. D'abord, pourquoi Monsigny, si féru de musique, aurait-il attendu jusqu'à 1754 pour entendre *la Servante maîtresse*, qui se jouait à l'Opéra depuis 1752 ? Ensuite, si c'est l'audition de cet ouvrage qui lui donna le désir d'écrire pour le théâtre, il faut reconnaître qu'il ne se pressa pas autant qu'on paraît le croire, puisque, il faut le répéter, il ne fit son début qu'en 1759. Enfin, n'étant point pressé, pourquoi cinq mois de leçons avec Gianotti lui suffirent-ils, comme le dit Fétis, d'après Choron et Fayolle, qui, les premiers, donnèrent ce détail ? (1).

Je suis porté à croire, pour ma part, que le désir d'écrire ne germa que peu à peu, et lentement, dans l'esprit de Monsigny. N'oublions pas qu'il avait déjà trente ans lorsqu'il se présenta pour la première fois au public. Arrivé à Paris sans ressources, il dut d'abord songer à faire sa situation et à assurer celle des siens, ce qui n'était pas sans doute une petite affaire et ne dut pas s'opérer en un jour. Nous avons vu qu'il entra dans les bureaux de la comptabilité du clergé, ce qui le tranquillisa quelque peu. Ses historiens nous apprennent qu'ensuite il abandonna la finance pour entrer en qualité de maître d'hôtel dans la maison du duc d'Orléans, petit-fils du Régent. Mais il était depuis longtemps déjà en relations avec ce prince, et peut-être est-ce alors qu'il commença à songer sérieusement au théâtre, non seulement parce qu'il avait des loisirs et trouvait le temps de s'en occuper, mais parce qu'il se trouvait précisément dans un milieu où le théâtre, objet de préoccupations incessantes, était

(1) Dans leur *Dictionnaire des musiciens*.

cultivé avec une sorte de passion. On sait de quelle façon, en cette seconde moitié du dix-huitième siècle, et avec quelle fureur le goût de la comédie de société sévissait de toutes parts et dans tous les mondes : depuis la cour elle-même, en passant par la noblesse et la magistrature, jusqu'à la finance et à la bourgeoisie, partout, en tous lieux, de tous côtés, on jouait la comédie, on chantait, on mimait, on dansait. Or, c'était surtout une véritable rage chez le duc d'Orléans, qui n'hésitait pas à se montrer lui-même à ses invités, et qui avait fait aménager un théâtre dans chacune de ses résidences, non seulement au Palais-Royal, sa demeure officielle, mais dans ses petites maisons du Faubourg Saint-Martin, du Faubourg du Roule, de Bagnolet, de Villers-Cotterets, que sais-je ? C'est là que Monsigny connut son futur collaborateur Collé, lecteur particulier du prince et l'auteur de *la Partie de chasse d'Henri IV*, ainsi que Carmontelle, l'ingénieux écrivain des *Proverbes dramatiques*, qui l'un et l'autre étaient surtout chargés de l'organisation de fêtes et spectacles qui se renouvelaient incessamment et dont ils s'occupaient avec activité. On conçoit que si Monsigny avait ressenti déjà quelque vague désir de se produire à la scène comme compositeur, il dut s'y trouver singulièrement excité et encouragé par ce qu'il voyait chaque jour.

Mais pour réaliser ce désir, il en fallait trouver les moyens, et il n'eut pas de peine à se convaincre, lorsqu'il s'agit pour lui d'écrire, de coordonner les idées qui se présentaient à son cerveau, que son instruction musicale était trop insuffisante. Il chercha donc un maître dont les leçons pussent lui faire acquérir ce qui lui manquait, et il s'adressa, ainsi que le dit Fétis d'après ses devanciers, Choron et Fayolle, à un artiste nommé Gianotti. Celui-ci, Italien, comme l'indique son nom, était un musicien instruit, qui faisait partie, en qualité de contrebassiste, de l'orchestre de l'Opéra et de celui du Concert spirituel. Il s'était fait connaître, comme compositeur, par plusieurs recueils de sonates de violon et de violoncelle, des trios pour instruments à cordes, des duos de vielles ou de musettes, et diverses cantatilles. Il publia ensuite un ouvrage théorique intitulé *Guide du compositeur*, qui était conçu d'après le principe de la basse fondamentale de Rameau. Nous avons vu Fétis nous disant que Mon-

signy s'était contenté de cinq mois de leçons de Gianotti, après quoi il s'était mis aussitôt à écrire un opéra. Je ne sais ce qu'il en est; peut-être, en effet, était-il alors trop pressé et impatient; ce qui est bien certain toutefois, c'est que son éducation musicale resta toujours incomplète, ce que ses œuvres prouvent suffisamment. Mais Monsigny avait une imagination si fertile, un tel sentiment de la scène, l'inspiration se produit chez lui d'une façon si touchante, si expressive, parfois si profondément pathétique, qu'il reste un grand artiste, et souvent admirable, en dépit des lacunes de son savoir. Il possédait surtout à un degré puissant cette qualité, l'émotion, que rien, pas même la plus grande habileté technique, ne saurait remplacer au théâtre. (Combien nous le prouvent à l'heure présente !).

III

Que Monsigny ait travaillé cinq mois ou plus avec Gianotti, peu nous importe, puisque, en fin de compte, nous devons le prendre tel qu'il est, et le juger sur ce qu'il a produit. Ce qui paraît certain, c'est que dès qu'il se crut en mesure de le faire, il s'occupa de composer un opéra. Le premier ouvrage auquel il mit la main était un petit acte intitulé *les Aveux indiscrets*, dont le livret lui avait été fourni par un certain La Ribardière, qui sous ce rapport en était, comme lui-même, à son début, et qui d'ailleurs est resté fort obscur, bien qu'il ait, par la suite, donné trois ouvrages du même genre (1). On aurait peine à trouver, dans les biographies, un renseignement quelconque sur ce La Ribardière. Il faut avoir recours aux *Mémoires* de Favart (ou plutôt *sur* Favart) publiés en 1808 par les soins de son petit-fils, pour découvrir quelques détails à son sujet. C'était à cette époque un comédien qui dirigeait le théâtre de Versailles, où, pour sa part, il jouait les raisonneurs et les « manteaux ». Quelques années plus tard, et par l'entremise de Favart, il était engagé par le comte de Durazzo, intendant du théâtre de la cour à Vienne, pour y tenir son emploi, et en même temps pour faire les retouches et les adaptations nécessaires aux pièces françaises que l'on jouait fréquemment à ce théâtre. (On se rappelle que Gluck, entre autres, remit en musique, à Vienne, plusieurs de nos opéras-comiques.) On ne saurait dire comment Monsigny fit la connaissance de ce collaborateur, qui paraît d'ailleurs avoir été un parfait honnête homme. Quoi qu'il en soit, celui-ci, s'inspirant du conte de La Fontaine qui porte ce titre, lui fabriqua le poème des *Aveux indiscrets*, auquel il s'attacha tout aussitôt. C'est ici que se place un incident assez singulier, qui a été ainsi raconté par Quatre-

(1) *Les Sœurs rivales*, avec Desbrosses, 1762 ; *les Deux Cousines*, avec le même, 1763 ; et *la Réconciliation villageoise*, avec Tarade, 1765.

mère de Quincy : — « Ses travaux financiers occupaient assez peu son temps, encore moins son esprit, et lui donnaient tout le loisir que réclamait son goût. Il l'employait en secret à la composition d'un opéra-comique, sans autre dessein que de s'exercer à trouver les moyens d'introduire plus de chant dans la musique, plus d'expression dans le chant. Son travail fini, il en fit confidence à quelques amis, et voulut recevoir les conseils de Gianotti, son maître. Gianotti, tout étonné d'avoir un tel disciple, lui proposa sur le champ de changer les rôles entre eux. On a vu quelquefois les élèves se parer des dépouilles de leurs maîtres; cette fois, le maître, convoitant l'ouvrage de son élève, en brigua la cession pour lui-même, avec permission de le faire représenter en son nom. *Ce devoit être*, disoit-il, *sa fortune*. Monsigny l'eût fait volontiers, car il avoit tous les désintéressements d'un homme qui ne vouloit de son talent ni réputation ni argent. Malheureusement pour Gianotti, tous les airs de l'opéra étoient connus des amis de Monsigny, et celui-ci, en cédant l'ouvrage, n'auroit pas pu céder le titre d'auteur, qui étoit ici la vraie valeur; en sorte que quand l'un eût tout livré, l'autre n'auroit rien reçu ».

Sans m'arrêter à l'idée assez bizarre de Gianotti, qui avait sur la propriété artistique un sentiment d'une nature toute particulière, je relèverai, dans le récit de Quatremère, cette remarque, que « Monsigny ne voulait de son talent ni réputation ni argent ». Cela me semble au moins singulier. Que voulait-il donc ? Pour l'argent, passe, et c'est possible à la rigueur. Il avait trouvé une situation indépendante, et comme il était de goûts modestes, cela lui suffisait, quoique pourtant le soin d'une famille à soutenir ne dût pas le laisser tout à fait indifférent sous ce rapport. Mais la réputation, la renommée? S'il n'avait aucun désir de ce côté, pourquoi faisait-il de l'art? On a dit à ce sujet que, par modestie, il donna ses premières œuvres sous le couvert de l'anonyme, et qu'il ne voulut pas signer ses premières partitions. Pour le premier point, je dirai que son anonymat était bien le secret de Polichinelle, car le *Mercure*, en rendant compte de ses ouvrages, écrit toujours son nom en toutes lettres, et de même fait le petit almanach *les Spectacles de Paris*, chaque fois qu'il a l'occasion d'en parler. D'autre part, ce ne sont pas seulement ses *premières*

partitions, ce sont *toutes* ses partitions sur lesquelles Monsigny se dispensa d'écrire son nom, qui est toujours remplacé par trois étoiles (M***). A quel mobile obéissait-il en agissant ainsi? je n'en sais rien. Mais on aura de la peine à me faire croire, avec Quatremère, qu'il dédaignait à la fois la réputation et l'argent. C'est trop de deux, quand l'une et l'autre sont acquis de façon parfaitement honorable.

Mais ce n'était pas tout que d'avoir écrit un opéra; il s'agissait ensuite de le faire jouer. Monsigny pensa sans doute aussitôt à se mettre en rapports avec l'Opéra-Comique, dont Monnet venait de céder la direction à un triumvirat composé de Corby, Moëtte et Favart (1). Ceux-ci, pour continuer le genre des pièces à ariettes dont le début avec *les Troqueurs* avait été si brillant, étaient à la recherche de musiciens. Duni, que Monnet avait fait venir d'Italie, et Laruette, qu'ils avaient sous la main, avaient fait déjà leurs premiers essais; mais ils ne pouvaient à eux seuls alimenter le nouveau répertoire. Monsigny se présenta, dans le même temps que Philidor, et ne dut pas avoir grand'peine à se faire accueillir.

Le théâtre continuait de jouir de la vogue que lui avait value, dès sa réapparition, le goût incontestable de Monnet, ainsi que son excellente administration. Sa troupe, formée avec le plus grand soin, comprenait, pour les hommes, les noms de Laruette, Bouret, Clairval, Audinot, le futur fondateur de l'Ambigu-Comique, Parent, Beauchamps, Delisle, Aubert, Lecomte; pour les femmes, ceux de Mmes Rosaline, actrice et chanteuse exquise, Beauchamps, qui ne lui cédait guère, Luzy, que ses rares qualités de comédienne devaient faire entrer bientôt à la Comédie-Française, Constantin, Bermond, Arnaud, Villemont, Prudhomme. L'orchestre, dirigé en ce moment par Jean-Claude Trial, le frère du chanteur, qui ne songeait pas encore à être directeur de l'Opéra, était un peu maigre comme personnel, et d'une compo-

(1) Julien Corby était un prétendu écrivain, que Collé, dans son *Journal*, traite d'« écumeur de la littérature », et dont le plus grand talent était d'être l'époux de la femme de chambre favorite de la duchesse de Choiseul. Moëtte était le fils d'un des bons libraires de Paris, qui publia, entre autres ouvrages importants, le livre fameux de Sauval : *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*. L'un et l'autre sont restés parfaitement obscurs, à l'encontre de Favart, que je n'ai pas à faire connaître ici. Monnet, dit-on, avait cédé son privilège pour la somme de 84.000 livres.

sition assez singulière, mais l'exécution était excellente. Il comprenait huit violons, un alto, deux violoncelles, une contrebasse, deux hautbois, deux bassons et deux cors de chasse.

Tels étaient les éléments artistiques que l'Opéra-Comique pouvait offrir aux compositeurs. Si Philidor, musicien instruit, harmoniste exercé et artiste habile dans le maniement de l'orchestre, devait s'en contenter, Monsigny, dont les prétentions ne pouvaient être que plus modestes, aurait eu mauvaise grâce à manifester de plus grandes exigences. On peut croire qu'il n'y songea même pas. Très heureux sans doute de l'accueil qu'on faisait à sa personne, il dut l'être plus encore de celui que le public réservait à son œuvre et du succès qu'il obtenait dès son début. Le fait est que *les Aveux indiscrets*, représentés à la Foire Saint-Germain le 7 février 1759, furent très bien reçus par les spectateurs, et surtout grâce à la musique, si l'on s'en rapporte à ces lignes d'un chroniqueur, qui s'exprime ainsi, en laissant entendre une certaine réserve au sujet des paroles : — « Le sujet de cette pièce est pris des contes de La Fontaine, mer inépuisable qui supplée journellement au défaut d'invention : heureux qui pourroit saisir le ton naïf du créateur; c'est ce que le public a paru souhaiter dans ce petit ouvrage, en applaudissant les airs du musicien (1). » Un autre n'était pas moins encourageant pour celui-ci : — « Le conte, dit-il, est rendu avec la circonspection qu'exigent les lois du théâtre et celle que se sont toujours imposée les nouveaux directeurs de ce spectacle. La musique de cet ouvrage a été singulièrement accueillie. Elle est de M. Monsigny et les paroles de M. de la Ribardière (2) ».

Ce début était trop heureux pour que Monsigny ne fût pas désireux de renouveler l'épreuve. Il le fit avec un ouvrage cette fois un peu plus important, en deux actes, *le Maître en droit*, dont le livret était dû à un jeune écrivain, Lemonnier, qui était neveu d'un relieur du roi et remplissait les fonctions de secrétaire auprès du comte de Maillebois (3). La pièce était gentiment

(1) *Histoire de l'opéra bouffon* (par les frères Contant d'Orville). — Amsterdam et Paris, 1768, 2 vol. in-12.

(2) *Les Spectacles de Paris*, 1760.

(3) Outre *le Cadi dupé*, qu'il donna encore avec Monsigny, comme on va le voir, Lemonnier fournit plus tard à Floquet le livret de *l'Union de l'amour et des arts*, dont le succès fut si grand à l'Opéra. Il fit jouer aussi quelques pièces sans musique.

faite, la musique fort aimable, avec ce joli grain de sentiment qu'on rencontre toujours chez Monsigny (à citer surtout, sous ce rapport, la gracieuse ariette de Lise : *Tout me dit que Lindor est charmant)*, et le succès, cette fois encore, fut complet lorsque l'ouvrage parut à la Foire Saint-Germain le 13 février 1760. Le *Mercure* le constatait en ces termes : — « Mercredi 13 février on a donné la première représentation du *Maître en droit*, opéra-comique mêlé d'ariettes et de vaudevilles. Les paroles sont de M. le Monnier, jeune homme qui donne de grandes espérances pour ce genre, et la musique de M. de Monsigni, auteur de celle des *Aveux indiscrets*, dont la réussite est connue. Cette pièce a été très bien reçue et fait honneur aux deux auteurs. » Et un mois plus tard, le même *Mercure* enregistrait la continuité du succès : — « L'Opéra-Comique continue les représentations du *Maître en droit* : quelques corrections et quelques endroits élagués dans le second acte lui ont donné autant de chaleur qu'en a le premier. » Les auteurs, on le voit, avaient apporté quelques modifications à leur œuvre. Ils ne s'en contentèrent pas, et pour une remise à la scène qui eut lieu à la foire suivante, ils ajoutèrent encore deux ariettes (1). Ce qui est assez curieux, c'est qu'au sujet du *Maître en droit* l'Opéra-Comique se parodia lui-même, et cela rapidement, c'est-à-dire un mois après son apparition : — « Le succès du *Maître en droit* fit naître à M. Marcouville l'idée d'en donner une parodie à l'Opéra-Comique, sous le titre du *Maître d'école*. Elle fut représentée sur ce théâtre le 14 mars, avec assez de réussite; la musique fut jugée forte, variée, pleine de tableaux, et malgré les applaudissements du public, l'auteur eut la modestie de garder l'anonyme ; on a su depuis qu'elle était de M. Lismore (2). »

Mais le succès du *Maître en droit* fut tel et si prolongé qu'au bout de deux ans et demi il obtenait une consécration... royale.

(1) *Histoire de l'opéra bouffon.*

(2) *Histoire de l'opéra bouffon.* — Ce Lismore semble avoir été un amateur anglais, qui d'ailleurs n'avait pas écrit à lui seul la musique de ce petit ouvrage, car voici la courte note qu'on rencontre à son nom dans les *Anecdotes dramatiques* de l'abbé de Laporte : — « Milord de Lisemore *(sic)* a mis en musique *le Maître d'école* avec M[lle] de R..., aujourd'hui M[me] D... » C'est tout ce qu'on en sait. Quant à M[lle] de R..., devenue M[me] D..., qui la connaîtrait aujourd'hui ?

Le 20 octobre 1762 l'ouvrage était joué devant la Cour, à Fontainebleau. A cette occasion une édition spéciale du livret était faite à l'usage des nobles spectateurs, édition qui contenait, au courant du texte, la musique des ariettes, et qui portait en tête les indications suivantes : — « Les paroles sont du S[r] Lemonnier, secrétaire de M. le comte de Maillebois. La musique du S[r] Moncini *(sic)*. Le choix des airs et l'arrangement des divertissemens sont du S[r] Francœur, surintendant de la musique du Roi en semestre. Les ballets sont de la composition des S[rs] Laval père et fils, maîtres des ballets du Roi (1) ». On voit que, pour corser le spectacle royal, des divertissements dansés avaient été ajoutés à la pièce. On voit aussi que Monsigny ne gardait pas toujours l'anonyme, puisque ici son nom, bien qu'écorché, est écrit en toutes lettres (2).

Un an après *le Maître en droit* vint *le Cadi dupé*, un acte très bouffon, dont Monsigny dut encore le livret à la collaboration de Lemonnier, qui en avait tiré le sujet d'un conte des *Mille et un jours*. Celui-ci, joué par Laruette, Clairval, Audinot, Bouret, M[lle] Deschamps et la toute charmante M[lle] Nessel, fit son apparition à la Foire Saint-Germain le 4 février 1761. Il ne fut pas moins heureux que les précédents, et c'est encore le *Mercure* qui nous fait connaître son succès : — « *Le Cadi dupé* a été représenté pour la première fois le mercredi 4 février. Ce sujet est tiré des *Mille et un jours* et ferait la matière d'une jolie comédie. Il a paru assez bien coupé pour le genre moderne de drame en ariettes; et quoique ce genre exige bien plus une combinaison particulière de mots qu'un choix délicat de pensées, celui-ci est agréablement écrit. Les dernières scènes sont comiques et théâtrales. La musique en a été applaudie; elle doit être d'un goût plus général que dans quelques autres ouvrages, en ce qu'il est facile de rapporter de mémoire presque tous les principaux airs. » Un autre écrivain insiste particulièrement sur l'accueil fait à la

(1) Cette édition, faite « par exprès commandement de sa Majesté » et ornée de l'écusson aux armes de France, sortait « de l'imprimerie de Christophe Ballard, seul imprimeur du Roi pour la musique et noteur de la chapelle de sa Majesté. »

(2) Ce spectacle de Fontainebleau se complétait avec *Sancho Pança*, opéra-comique en un acte de Philidor, dont la réputation se faisait en même temps que celle de Monsigny.

musique : — « ...La musique a été fort applaudie et mérite de



Costume d'Audinot dans le rôle d'Omar du *Cadi dupé*,
d'après une aquarelle de Foch et Whirsker. — (Bibliothèque nationale.)

l'être. Elle a d'autant plus flatté les oreilles du spectateur, qu'il lui a été facile d'en retenir des airs entiers. Cette circonstance

peut servir de preuve qu'une musique aisée, agréable et pleine de goût est la seule qu'on devrait employer dans les pièces mêlées d'ariettes : la musique sçavante ne peut guère convenir aux sujets qui y sont communément traités. *Le Cadi dupé* fit grand plaisir, et le public le revoit toujours avec la même satisfaction (1) ».

Les deux chroniqueurs sont d'accord sur ce fait, que les spectateurs étaient fort aises de pouvoir retenir facilement les airs de cette musique. Aujourd'hui il n'en saurait plus être de même, paraît-il; nous avons changé tout cela, et certains musiciens de certaine école se croiraient déshonorés (ils le crient bien haut) que l'on pût retenir le moindre fragment de ce qu'ils écrivent. Pourquoi? et qu'il y a-t-il là de déshonorant? Peut-on me le dire? Faut-il donc blâmer Grétry d'avoir écrit « Une fièvre brûlante », Méhul la romance de *Joseph*, Nicolo celle de *Joconde*, Boieldieu l'air de *Jean de Paris*, Gounod la chanson du Roi de Thulé et Verdi la *canzone* de *Rigoletto*, sous le prétexte que le dessin mélodique de ces divers morceaux se représente facilement à la mémoire?... Qu'en pensent ces messieurs? et s'ils parlent comme ils font, ne serait-ce pas, d'aventure, qu'ils trouvent les raisins trop verts, comme certain renard qu'ils doivent connaître?

Pour en revenir au *Cadi dupé*, son succès, accidentellement interrompu après la quatrième représentation par une maladie de M[lle] Nessel, reprit ensuite de plus belle et se prolongea pendant plusieurs années. Mais ce succès, à part la satisfaction qu'il en dut éprouver, eut pour Monsigny une conséquence aussi heureuse qu'inattendue. S'il en faut croire la tradition, il lui valut, sans la chercher, une collaboration précieuse qui devait exercer une influence considérable, on pourrait dire décisive, sur son avenir artistique. On raconte en effet que Sedaine, assistant à une représentation du *Cadi dupé* et frappé surtout de la verve et du sentiment comique que le musicien avait déployés dans le duo bouffe si amusant d'Omar et du Cadi : *Je veux former de nouveaux nœuds*, se serait écrié, enthousiasmé par ce morceau : « Voilà mon homme ! » et n'aurait pas eu de cesse qu'il n'eût

(1) *Histoire de l'opéra bouffon.*

fait la connaissance de Monsigny et qu'il ne lui eût proposé sa collaboration, aussitôt acceptée, comme on pense.

Sedaine, à ce moment, s'était pourtant déjà lié avec Philidor, en compagnie duquel il avait fait *Blaise le savetier*, dont le succès avait été éclatant, *l'Huître et les Plaideurs* et *le Jardinier et son Seigneur*. Un nuage s'éleva-t-il alors entre eux, et, pour une raison quelconque, se brouillèrent-ils, au moins momentanément? Ce qui est certain, c'est qu'ils ne travaillèrent plus ensemble qu'une seule fois, quinze ans plus tard, avec *les Femmes vengées*, que Sedaine s'attacha désormais à Monsigny, et que de leur heureuse collaboration naquirent tous ces ouvrages qui firent la fortune de l'un et de l'autre et que le public ne se lassait pas d'acclamer: *On ne s'avise jamais de tout*, *le Roi et le Fermier*, *Rose et Colas*, *le Déserteur*, *Félix*, (1)...

Sedaine a raconté lui-même, familièrement et d'une façon plaisante, comment, alors qu'il n'y songeait nullement, il fut amené, presque malgré lui, à écrire ses premières pièces pour l'Opéra-Comique. Et ce que nul ne paraît avoir fait ressortir jusqu'ici, c'est que c'est à l'instigation de Monnet qu'il devint auteur dramatique. Dans ce récit, malheureusement incomplet, dont on va lire le seul fragment connu, et où il raconte sa première et originale rencontre avec Monnet, on voit qu'il se défend en effet contre celui-ci de faire du théâtre et prétend s'en tenir à son métier d'architecte (2). Ce récit est extrait d'un manuscrit

(1) Ce n'est pourtant pas seulement avec Monsigny que Sedaine triompha dans le genre de l'opéra-comique. Outre les ouvrages qu'il fit avec Philidor, outre *les Sabots*, qu'il donna avec Duni, on sait les succès qu'il remporta en compagnie de Grétry avec *le Magnifique*, *Aucassin et Nicolette*, *Thalie au nouveau théâtre*, *Richard Cœur de Lion*, *le Comte d'Albert* et sa *Suite*, *Raoul Barbe-Bleue* et *Guillaume Tell*. Il faut encore citer pour mémoire *les Troqueurs dupés*, qu'il fit avec Sodi, et *le Mort marié* avec Bianchi.

(2) Je n'apprendrai rien à personne en rappelant que Sedaine, orphelin de bonne heure, fut d'abord simple tailleur de pierres, fit son éducation lui-même, devint architecte, et ensuite s'adonna au théâtre. Le petit tailleur de pierre mourut membre de l'Académie française et secrétaire de l'Académie d'architecture. On lui a trop reproché, et avec raison, la négligence de son style, pour qu'il soit utile d'insister sur ce point. Mais on n'a peut-être pas assez exalté son génie dramatique. Je dis bien : « son génie », et il me semble que le mot n'a rien d'excessif. *Le Philosophe sans le savoir* et *le Déserteur* sont là pour le prouver. — Dans sa *Vie de Sedaine*, Ducis, qui fut son ami, écrivait ceci : « ..... Il suivit dans le Berry son père, à qui l'on y avait trouvé un faible emploi, et qui y mourut au bout de peu de temps. Après lui avoir

autographe que Sedaine adressait à un ami et dans lequel il lui retraçait l'histoire de sa carrière dramatique depuis 1754 jusqu'à 1778, c'est-à-dire depuis *le Diable à quatre*, son début, jusqu'à *Félix ou l'Enfant trouvé*. Tout le commencement de ce chapitre autobiographique, qui laisse le regret de ne pouvoir le connaître en son entier, a été ainsi reproduit dans le précieux catalogue des autographes du baron de Trémont, d'après lequel je le reproduis moi-même exactement :

Je vais, mon ami, babiller sur ce qui me regarde, plus longtemps peut-être que vous ne voudriez ; mais vous tirerez de ce que je vous écris tout ce qu'il vous plaira. J'entre en matière.

Un des jours de l'année 1751, quelqu'un frappa chez moi : j'ouvris ; la personne entra avec un visage riant et me dit :

— Je suis Monnet, directeur de l'Opéra-Comique.

— Que puis-je pour votre service ?

— Rien, monsieur, que me procurer le bonheur de vous voir, de voir un grand homme qui a fait *la Tentation de Saint-Antoine*, la *Chanson de Babet*, l'*Epître à mon habit*, et de vous prier d'accepter vos entrées à mon spectacle.

— Je m'en garderai bien ; je sais qu'on n'offre rien pour rien, et vous espéreriez de moi quelque opéra-comique, ce que vous pouvez être sûr que je ne ferai pas. Je fais des maisons, et puis voilà tout ; je m'entendrai toujours à cela. Vous avez lu dans ma préface que je suis maçon pour vivre et poète pour rire.

— Ah ! monsieur, à Dieu ne plaise que je vous demande jamais de faire pour moi quelque ouvrage ; et si je vous offre vos entrées, c'est au même titre que je les donne aux échevins et aux grands artistes.

— Monsieur, comme je ne suis ni échevin ni grand artiste, permettez-moi de ne pas les accepter.

---

rendu les derniers devoirs, le jeune Sedaine vint retrouver à Paris sa mère, qui y était restée avec un de ses frères. Il mit dans le coche son plus jeune frère, qu'il avait avec lui. La place payée, il lui restait 18 francs. Il suivit la voiture à pied. Comme il faisait froid, il ôta sa veste et en couvrit son frère. Tous les voyageurs en furent touchés, et le conducteur le fit monter à côté de lui. Arrivé à Paris, il s'y trouva avec deux frères dont il était l'aîné, et sa mère, veuve et pauvre. Pour la soutenir il se fit tailleur de pierre, puis, à force de travail et d'étude, devint architecte, puis écrivain, et l'un des premiers auteurs dramatiques de son temps. » — Et le comte Dufort de Cheverny, qui fut aussi l'ami intime de Sedaine, dit ceci dans ses *Mémoires :* « .... Un maître maçon entrepreneur le distingua, et lui proposa d'être appareilleur, état qui demande un peu plus de connaissances. Ses appointements augmentèrent, et en deux ans il se trouva pouvoir compter sur mille écus d'épargne. Il commença par en placer la moitié en rente viagère sur la tête de sa mère, et écrivit à son frère qu'il destinait le reste à le dégager. La réponse fut laconique ; la voici : « Mon frère, j'aime le service ; si tu me dégageais, j'y rentrerais à l'instant. Je n'ai besoin de rien que de ton amitié ; garde l'argent pour toi ; je te remercie. »

— Promettez-moi du moins, lorsque vous viendrez à la Foire, que vous me procurerez le bonheur, le suprême bonheur de vous voir ?

— Avec plaisir.

Le voilà parti. Il m'écrit plusieurs lettres. Enfin j'y vais un jour, et la coquine (c'est ainsi qu'il appelle Monnet) me fit accepter ses faveurs (1)...

Et Sedaine n'eut pas à s'en plaindre, puisque, du premier jusqu'au dernier jour, il ne connut à l'Opéra-Comique que des succès. La carrière qu'il avait commencée brillamment à ce



Clairval, rôle de Dorval dans *On ne s'avise jamais de tout.* — (Coll. de l'auteur.)

théâtre avec Philidor, il la continua avec Monsigny, et toujours dans les conditions les plus favorables. Le premier ouvrage qu'il fit avec celui-ci était un gentil petit acte intitulé *On ne s'avise jamais de tout*, dont le sujet était encore emprunté à un conte de La Fontaine, et qui valut aux deux collaborateurs les éloges les plus complets. Il faut croire que tous deux menèrent

(1) *Catalogue* des autographes de M. le baron de Trémont. — Paris, Laverdet, 1852, in-8°.

la besogne assez rondement, puisque *On ne s'avise jamais de tout*, qui était joué à ravir par Clairval, Laruette, Mlle Nessel et Mlle Deschamps, parut à la Foire Saint-Laurent sept mois seulement après *le Cadi dupé*, le 17 septembre 1761. Le *Mercure* en rendait ainsi compte, en constatant son succès : — « M. Sedaine, auteur des paroles, a conservé du conte de La Fontaine tout ce qui pouvoit rester avec décence. Les masques usités de Tuteur et de Pupile sont appliqués au mari trompé et à la femme coquette. On trouve le poème bien écrit et beaucoup de vivacité dans le dialogue. Quant à l'action, on connoit le talent de M. Sedaine pour en créer dans un sujet qui n'en seroit pas susceptible ; on doit juger de celle dont il a profité dans celui-ci, où elle se présente si facilement. La musique est de M. Monsigny, déjà connu par trois pièces de ce genre, dont le succès n'a pas été équivoque sur ce théâtre. L'accueil que le public fait à celle-ci ne doit que l'encourager davantage à en mériter encore d'autres. »

Grimm, dans sa *Correspondance*, amené à parler pour la première fois de Monsigny, s'étend davantage sur l'ouvrage, qu'il apprécie en ces termes :

La pièce qui a partagé avec *le Maréchal* (1) le plus brillant succès qu'on ait vu depuis longtemps sur nos théâtres est intitulée *On ne s'avise jamais de tout*. Cette pièce, qui est de M. Sedaine, est charmante; mais en la lisant il est impossible de sentir l'effet qu'elle fait au théâtre. Cet homme a bien du talent; c'est le seul poète qui depuis soixante ans rappelle la comédie de Molière... C'est dommage que M. Sedaine n'ait pas un peu plus de facilité dans le style. Il est souvent dur et raboteux. Ses vers surtout sont faits de manière à faire mal à l'oreille quand on les lit. Tout cela disparaît au théâtre, par la magie du jeu et de la musique, et par l'esprit, la verve, la vérité et la naïveté qui sont dans la chose. Encore une fois on ne peut avoir une idée de ses pièces par la lecture, et M. Sedaine est un homme dont je fais un cas infini. L'auteur de la musique de *On ne s'avise jamais de tout* s'appelle M. Monsigny. Il a des chants agréables, la tournure presque française ; il n'a pas la vigueur de Philidor, mais il plaît. Si ce compositeur avait été quelque temps a l'école en Italie, il aurait fait des choses charmantes ; il ne manque pas d'idées agréables, mais il ne sait pas les écrire avec le goût et la finesse qu'on apprend dans ces écoles. Il écrase souvent un chant simple par de mauvais accompagnements; en lui ôtant la moitié de ses notes(?) on lui rendrait un grand

(1) *Le Maréchal ferrant*, de Philidor, qui avait été joué trois semaines auparavant, le 22 août, avec un succès éclatant.



Costume de Laruette, dans le rôle de M. Tue d'*On ne s'avise jamais de tout.*
(Archives de l'Opéra.)

service. Son trio : *Pauvre petite charité* peut être regardé comme son chef-d'œuvre.

Je ne comprends pas très bien la portée de la critique de Grimm, mais je sais et je constate que cette petite partition d'*On ne s'avise jamais de tout*, qui n'a pas beaucoup plus d'importance et d'étendue qu'une de nos opérettes actuelles, est charmante d'un bout à l'autre et d'une délicieuse fraîcheur d'inspiration. J'en citerais volontiers tous les morceaux; je me bornerai à en signaler quelques-uns. D'abord, l'air descriptif de M. Tue : *Un marchand dans sa boutique*, au rythme plein de franchise, et sa petite cantilène : *Un chanteur n'est pas un Caton*, dont le dessin est tout à fait caressant; puis, l'air de Margarita : *Me prenez-vous pour une buse?* dont les paroles sont amusantes et que le musicien a traité avec un sens comique remarquable, la petite ariette de Dorval : *Je vais te voir, charmante Lise*, qui est pleine de grâce, et celle de Lise : *Jusque dans la moindre chose*, que les violons accompagnent en *pizzicati* et dont le sentiment tout empreint de tendresse était, dit-on, rendu d'une façon exquise par Mlle Nessel (1); le trio mentionné par Grimm et le quatuor qui vient plus loin sont deux morceaux scéniques très chaleureux et bien conçus, et enfin on ne saurait oublier la charmante ariette syllabique de M. Tue : *Une fille est un oiseau*, si longtemps célèbre et qui pendant un siècle a fait la fortune de tous les vaudevilles. En résumé, la pièce est très amusante, et la musique réunit deux qualités que l'on rencontre rarement à un pareil degré : d'une part un sentiment plein de grâce, de l'autre une verve comique parfois étourdissante. Si l'on joint à cela une interprétation excellente où, à côté de Laruette et de Mlle Deschamps, deux artistes au talent solide et plein d'expérience, brillaient en première ligne la gentille Mlle Nessel et Clairval

(1) Mlle Nessel était une charmante jeune femme qui mourut à la fleur de l'âge, en 1762, et dont Grimm, peu louangeur de sa nature, déplorait ainsi la perte : — « Nous venons de perdre une actrice charmante et vivement regrettée quoiqu'elle n'ait plus été au théâtre depuis six mois. Mlle Nessel est morte fort jeune. Cette actrice avait fait les délices de Paris l'année dernière pendant la foire Saint-Laurent. Après la réunion de l'Opéra-Comique à la Comédie-Italienne, elle avait quitté le théâtre pour être de la troupe de M. le prince de Conti. Sans être jolie, elle était remplie de grâces, de vérité, de finesse, de naïveté, sans aucune de ces mauvaises manières qui gagnent nos théâtres et qui les perdront. »

presque à ses débuts, on comprendra le succès éclatant qui accueillit un tel ouvrage (1).

Ce succès eut tant de retentissement que la Cour voulut voir chez elle *On ne s'avise jamais de tout*, et qu'il y fut représenté non seulement une, mais deux fois, le 2 et le 13 décembre. Mais, comme si la Cour eût été déshonorée de recevoir les acteurs d'un théâtre comme l'Opéra-Comique, les « forains », comme on disait alors, elle le fit jouer par des artistes pris dans les trois troupes de l'Opéra, de la Comédie-Française et de la Comédie-Italienne, c'est-à-dire Caillot, Rochard, Larrivée, Préville, Mlle Villette et Mlle Lemière. Il n'empêche qu'à ce moment l'Opéra-Comique attirait tout Paris et jouissait d'une vogue que pouvaient lui envier les autres théâtres. Favart disait dans une de ses lettres : — « L'Opéra-Comique ne désemplit point, il écrase absolument tous les autres spectacles; » et on lisait dans le petit recueil annuel *les Spectacles de Paris :* — « L'année 1761 doit être marquée parmi les époques glorieuses de l'Opéra-Comique. Le grand nombre de pièces nouvelles qui ont réussi, l'affluence extraordinaire des spectateurs, surtout pendant la foire de Saint-Laurent, la représentation d'*On ne s'avise jamais de tout* sur le théâtre de la Cour sont autant d'événements qui font également honneur aux auteurs et aux directeurs de ce spectacle ». Nous verrons comment ce succès, et les jalousies qu'il suscita, devaient amener précisément la ruine et la disparition de l'Opéra-Comique.

Mais nous n'en avons pas fini avec *On ne s'avise jamais de tout*, dont la vogue ne fut point passagère et qui défraya longtemps le répertoire, grâce aux qualités du poème et de la musique. De celle-ci un annaliste disait : — « La charmante musique de cette pièce est estimée et connue si universellement, qu'il est presque inutile de dire qu'elle est de M. de Monsigni (2) ». Et un autre :

---

(1) Le personnage de Dorval, rôle à travestissements, fut la première création importante de Clairval et lui fit le plus grand honneur, ainsi que le constatait plus tard un critique : — « On a eu la preuve de la flexibilité de son talent dans le premier rôle qui le fit connaître, celui d'*On ne s'avise jamais de tout*, où tour à tour jeune homme charmant, vieillard infirme, laquais bègue et vieille décrépite, il donnait à tous ces déguisements le juste caractère qui leur convenait. »

(2) Desboulmiers : *Histoire de l'Opéra-Comique.*

— « Il est juste de rendre à M. de Monsigni le tribut de louanges qu'il mérite : sa musique a charmé les oreilles les plus délicates et satisfait les gens de l'art; une preuve de son succès, c'est que ses airs sont dans la bouche de tout le monde (1) ».

Ces airs, pourtant, un simple dilettante eut un jour l'idée de les refaire, et l'on vit, après quatre-vingts ans écoulés, le poème de Sedaine remis en musique. Ce fut dans des conditions assez singulières, et par un universitaire, François Génin, ancien élève de l'École normale et professeur à la Faculté des lettres de Strasbourg, auquel on doit, entre autres ouvrages, un *Lexique comparé de la langue de Molière*. Simple amateur sur le violon et complètement ignorant des principes théoriques de l'art, Génin pourtant avait conçu le projet burlesque d'écrire la musique d'un ouvrage dramatique. Ne trouvant sans doute aucun collaborateur désireux de s'associer à sa muse par trop inexpérimentée, il prit le livret d'*On ne s'avise jamais de tout* et se mit bravement en demeure de l'agrémenter d'une partition nouvelle. Ce n'eût été rien s'il s'en fût tenu là. Mais les palmes universitaires ne suffisaient pas à cet ambitieux, qui voulait y joindre les lauriers artistiques; si bien que, son œuvre prête, il émit la prétention de la faire représenter à l'Opéra-Comique. Et comme ce professeur fonctionnaire était puissamment protégé par Villemain, alors ministre de l'instruction publique, il obtint l'appui de celui-ci pour réaliser son désir et fit recevoir son ouvrage, qui fut offert au public le 28 avril 1843. Ce fut, paraît-il, une soirée inénarrable, et qui restera dans la partie ridicule des fastes de l'Opéra-Comique. La musique de Génin était non seulement impossible, mais à ce point bizarre, qu'elle excita non les sympathies, mais les fous-rires du public, et produisit un effet tout opposé à celui qu'en attendait l'auteur, qui, devant ce résultat, ne crut pas devoir révéler son nom à l'auditoire. Lorsque Mocker, l'un des infortunés interprètes de l'ouvrage, vint, à la chute du rideau, faire l'annonce traditionnelle, il ne prononça pas le nom de Génin, mais attribua la musique à un certain Lefèvre, sous les espèces duquel se dissimula la personnalité du véritable compositeur — si tant est qu'on puisse lui appliquer cette qualité. Il

(1) Contant d'Orville : *Histoire de l'opéra bouffon*.

faut, pour être édifié à ce sujet, lire le curieux compte rendu que la *Revue et Gazette musicale* donna de cette soirée mémorable. Elle ne fut pas suivie de beaucoup d'autres, car la nouvelle édition d'*On ne s'avise jamais de tout* réunit à grand'peine le chiffre de quatre représentations (1).

---

(1) A titre de simple renseignement, il ne me semble pas inutile de faire remarquer qu'*On ne s'avise jamais de tout* fut joué encore avec succès à Bruxelles, en 1905 (mais non avec la musique de Génin), dans des matinées lyriques historiques organisées au théâtre Molière. Un journal de là-bas, *l'Éventail*, constatait et justifiait ainsi ce succès : — « La partition de Monsigny a des tendresses émues presque inconnues à son siècle. C'est déjà de l'opéra-comique, ce genre exquis dont la fortune devait être plus tard si éclatante. De la gaîté spirituelle, du sentiment légèrement nuancé, de la verve railleuse et discrète, ce fut tout le secret de l'art charmant de Monsigny. Et le public des matinées musicales s'est abandonné sans arrière-pensée à l'enchantement de ces aimables mélodies délicieusement chantées ».

IV

On a vu plus haut que l'Opéra-Comique, à l'époque où il représentait *le Maréchal ferrant* et *On ne s'avise jamais de tout*, avait atteint l'apogée de son succès, et, selon l'expression de Favart, « écrasait absolument tous les autres spectacles ». Un chroniqueur contemporain nous donne les raisons de ce succès, et il n'est pas sans intérêt d'apprendre, avec son aide, par quels moyens et de quelle façon ce théâtre avait su fixer la fortune et s'attirer les symphathies du public :

Les amateurs de ce spectacle voyent avec satisfaction l'Opéra-Comique acquérir de jour en jour des qualités que le public n'auroit jamais cru devoir en attendre. M. Monnet a incontestablement l'honneur d'avoir brisé les tréteaux ; il a le premier donné à ce spectacle la forme d'un théâtre régulier ; mais n'osant lui faire franchir tout d'un coup l'espace immense qui se trouvoit entre le genre burlesque et quelquefois ordurier que sembloient exiger son local et ses spectateurs eux-mêmes, et le genre agréable et léger qui cherche et lie la bonne compagnie, il se vit contraint de permettre de tems en tems sur son théâtre le bouffon, la grosse gayté, et quelquefois la forte expression. On lui fit des reproches sur des moyens que ceux qui connoissent sa façon de penser sçavent qu'il n'employoit que malgré lui. Les circonstances et la nécessité lui en faisoient une espèce de loi ; mais il a, pour ainsi dire, recréé ce spectacle, il lui a donné la meilleure forme et la plus analogue à son esprit, à son tems et à la fondation de ce qu'il entreprenoit. Ceux qui lui ont succédé dans cette entreprise ont eu moins de peine que lui et ont cependant été plus loin. Ils ont embelli ce théâtre, ils l'ont purgé de ce qui pouvoit et devoit choquer la plus exacte décence. Par ce coup nécessaire, et peut-être difficile dans les circonstances, ils ont élargi les routes qui menoient à leur spectacle, ils ont éloigné tous les obstacles qui en détournoient encore d'honnêtes gens ; le beau sexe lui-même y conduit aujourd'hui l'homme sévère et y fixe l'homme capricieux. Sans faire de tort à aucun spectacle, ils ont tâché de rapprocher, sous un point de vue agréable et en petit, ce qui, d'une manière large et majestueuse, plait aux autres théâtres. D'un autre côté, usant sans doute de bons procédés avec les auteurs, allant au devant des talens et les caressant, les talens les recherchent et les auteurs les estiment. Depuis *les Troqueurs*, époque de la première musique qu'on ait entendu exécuter sur ce théâtre, que de jolis intermèdes en sont sortis et ont fait plaisir au public ! *Le Peintre amoureux de*

son modèle, les Aveux indiscrets, Blaise le savetier, le Soldat magicien, le Maître en droit, le Docteur Sangrado et beaucoup d'autres attirent toujours la même affluence, sont vus avec les mêmes applaudissemens, et ne doivent cependant porter nul ombrage aux autres spectacles et à leurs directeurs. Dans la rivalité, ce ne sera jamais que la grande imitation ou la grande supériorité qui pourra élever l'un aux dépens de l'autre; or, quel rapport peut-il y avoir entre *Zaïre, Armide, Ninette à la cour*, et *Nicaise, Blaise, la Parade?* Il y a quatre spectacles dans Paris; que chacun, sans jalousie et de bonne foi, s'anime à bien faire dans son particulier; ils seront si remplis tous les jours, que peut-être se verra-t-on obligé d'en établir un cinquième. Ce ne sont pas les spectateurs qui manquent, ce sont les bonnes pièces (1).

Ces dernières réflexions sont pleines de justesse. Mais elles n'étaient pas du goût des autres théâtres, qui semblaient pâtir de la vogue de l'Opéra-Comique. La Comédie-Italienne surtout, dont le genre se rapprochait le plus de celui de ce dernier, lui avait voué une haine mortelle et ne songeait qu'aux moyens d'étouffer ce rival et de poursuivre sa perte. N'en voyant pas d'autre, elle pensa à l'absorber, c'est-à-dire à le faire disparaître en rachetant son privilège, et à la seule condition de donner asile chez elle à quelques-uns de ses artistes — les meilleurs, bien entendu. Des pourparlers ayant été entamés une première fois à ce sujet, n'avaient pas réussi. Continuant à se lamenter, la Comédie revint à la charge en présentant à l'autorité supérieure un mémoire dans lequel elle préconisait ce projet de « fusion » ou de « réunion », comme elle l'appelait, en témoignant d'ailleurs de son mépris pour un théâtre qui, suivant elle, ne cherchait son succès que dans la perversion de l'esprit public. La prose de messieurs de la Comédie-Italienne est vraiment curieuse sous ce rapport; on en jugera par ce morceau, où ils se posent bravement en défenseurs de la morale outragée :

.... La seconde cause (des dettes que les trois grands théâtres avaient dû contracter) provient d'un quatrième spectacle qui est l'Opéra-Comique, spectacle qui ne sert qu'à détruire le bon goût et à corrompre le talent de plusieurs auteurs qui l'auroient utilement employé à d'autres théâtres, spectacle forain qui, dans son origine, n'avoit le droit de jouer que trois mois par an, savoir : six semaines pendant la foire St-Laurent et six semaines pendant la foire St-Germain. Il dure actuellement plus de six mois et obtient chaque année de nouvelles permissions pour prolonger ses représentations.....

Le projet de réunion de l'Opéra-Comique à la Comédie-Italienne qui, malheu-

(1) *Les Spectacles de Paris*, 1761.

reusement, n'a pas eu d'effet, a été un nouvel aiguillon pour le public, qui s'est porté plus que jamais à ce spectacle. On peut le dire à la honte de la nation, tandis que la Comédie-Françoise, avec de bonnes pièces et ses meilleurs acteurs, ne faisoit pas ses frais, les censeurs mêmes préposés par la police pour l'examen des pièces ont paru être d'une indulgence plus qu'extrême pour celles qui devoient paroître sur le théâtre de l'Opéra-Comique, comme s'il devoit être privilégié et que les équivoques les plus fortes et qui souvent ne deviennent que trop claires par le jeu des acteurs, pussent être entendues sans rougir dans quelque lieu que ce soit.

On ne peut rien reprocher à cet égard à aucun des autres spectacles, où les acteurs se font une loi d'observer la bienséance et la modestie convenables. Et si l'ont vouloit juger sans partialité, on reconnoîtroit aisément qu'ils sont une école de bon goût et de bonnes mœurs et que l'Opéra-Comique en est une au moins de frivolité.

La bonne compagnie, qui ignoroit autrefois le langage trivial et grossier, est obligée de se transporter aujourd'hui pour suivre le torrent qui l'entraîne dans la boutique de *Blaise le savetier* pour voir s'il a l'esprit, le jargon et le dégoûtant, tandis que nos plus belles pièces sont abandonnées.

L'Opéra pourroit-il d'ailleurs se faire illusion sur le tort réel que lui fait l'Opéra-Comique ? Les directeurs de ce spectacle tiendroient-ils à la petite rétribution qu'ils en retirent, et la regarderoient-ils comme un dédommagement ? Ce seroit une erreur bien grossière (1) L'abandon presque général de leur spectacle, l'inutilité des efforts qu'ils ont faits jusqu'à présent pour y ramener le public, leur prouve combien le mauvais goût a gagné sur lui. La musique de ses plus beaux ouvrages ne le flatte plus, et bien des partisans de l'Opéra-Comique trouveroient sans doute les prétentions de Rameau outrées s'il osoit s'égaler à l'auteur du *Maître en droit*. La boutique du *Maréchal* fait plus d'effet que n'en feroient le Palais d'*Armide* et le *Temple du soleil*. Ses actrices, qu'on ne devroit peut-être pas honorer de ce nom, sont mises à côté des Clairon, des Arnould. Toutes les têtes sont renversées, on est dans le délire, le mal gagne et la contagion peut devenir funeste. Les étrangers, de qui nous étions les maîtres, vont devenir nos modèles, et nous touchons à la barbarie si l'on ne s'occupe très sérieusement à ramener le goût par le sacrifice d'un spectacle tout à fait vide de choses. Le projet de réunion de la Comédie-Italienne à l'Opéra-Comique ayant lieu, on y trouveroit ce spectacle, mais épuré de tout ce qu'il a de dangereux pour l'esprit et pour le cœur, et les auteurs attachés à ce genre épureroient eux-mêmes leur style. La Comédie-Italienne se chargeroit des frais de cette réunion, que l'on croit également avantageuse à l'Opéra et à la Comédie-Françaıse, dans l'espérance qu'il plaira au Roi de supprimer le quart des pauvres, sans quoi il seroit impossible à la Comédie-Italienne de joindre aux dettes dont elle est accablée de nouveaux engagemens indispensables pour l'exécution d'un pareil projet.

---

(1) L'Opéra-Comique payait à l'Opéra, suzerain de tous les théâtres, une redevance annuelle de 20.000 livres pour avoir la faculté de faire chanter et de faire danser.

Ce document, tiré des Archives nationales, a été publié pour la première fois par M. Émile Campardon dans son livre sur *les Spectacles de la Foire*. En y traitant comme elle le faisait l'Opéra-Comique, avec cette hauteur et ce mépris apparent, la Comédie-Italienne était mue par un double sentiment : d'abord la jalousie, la vogue de ce théâtre « forain » lui portant préjudice, à elle, scène subventionnée par le roi, et l'obligeant à un effort constant pour soutenir sa rivalité, disons le mot, sa concurrence ; ensuite, le désir ardent qu'elle avait de le faire disparaître, non seulement pour supprimer cette concurrence, mais aussi pour profiter des dépouilles de ce rival en s'emparant de son répertoire et en attirant à elle quelques-uns de ses artistes les plus aimés du public. Elle finit par réussir dans ce double projet, mais ce ne fut ni sans peine ni sans difficultés. La Comédie ne pouvait, en somme, déposséder sans dédommagement les propriétairesd'une entreprise artistique si importante à la fois et si florissante ; c'était bien assez de mettre sur le pavé, sans aucune indemnité, tout son personnel : comédiens, chanteurs, danseurs, musiciens, choristes, employés, ouvriers, etc. Mais sous le régime du bon plaisir, ces choses-là se font sans que nul y prenne garde. Il fallait donc désintéresser les directeurs de l'Opéra-Comique, puis prendre des arrangements avec les quelques artistes que l'on voulait s'attacher. Ces artistes devaient être Clairval, Laruette, Audinot, Mlle Nessel et Mlle Deschamps. Ceux-ci pendant plusieurs mois ne surent à quoi s'en tenir, car à partir de la fin de la foire Saint-Laurent (septembre 1761) jusqu'aux premiers jours de Janvier 1762 l'affaire resta en suspens, les négociations étant dix fois reprises et abandonnées jusqu'au jour de la solution définitive. En ce qui concerne Clairval, il fut un instant question pour lui d'un engagement pour le théâtre impérial de Vienne ; du moins Favart le proposa-t-il au comte Durazzo, ainsi qu'on le voit par la lettre qu'il adressait à ce dernier dès le 20 juin 1761, c'est-à-dire en pleine saison de la Foire :

... Nous avons à l'Opéra-Comique le sieur Clairval qui joue les premiers amoureux ; il est jeune, bien fait, d'une figure charmante, a beaucoup d'intelligence, de la mémoire, de la noblesse dans le jeu, et saisit aisément tous les caractères ; je pense qu'il rempliroit très bien les troisièmes rôles et les

confidens dans le tragique, les seconds amoureux dans le comique, et même les premiers en cas de besoin. Je le propose à V. E., parce que le projet de réunion de l'Opéra-Comique à la Comédie-Italienne sera peut-être mis à exécution à la fin de la foire Saint-Laurent. Quoi qu'il en arrive, Clairval, qui a dessein d'acquérir les talens nécessaires pour débuter à la Comédie-Française; sera sûrement bien flatté de pouvoir ê re reçu dans la troupe de Vienne.

Heureusement pour la Comédie-Italienne, dont il était appelé à devenir l'une des gloires et où il ne resta pas moins de trente années, Clairval ne fut pas engagé à Vienne. Mais ses camarades et lui devaient être fort ennuyés de la lenteur avec laquelle se traitait cette grosse question du maintien ou de la suppression de l'Opéra-Comique, question d'où dépendaient leur sort et leur avenir. C'est encore à Favart et à sa correspondance qu'il nous faut avoir recours pour être informés sur ce sujet d'une façon à peu près précise. L'affaire était engagée dans des conditions si singulières, qu'un instant il parut s'agir de la réunion de l'Opéra-Comique non plus à la Comédie-Italienne, mais à l'Opéra, ce qui était au moins bizarre. Favart signalait ainsi ce projet au comte Durazzo, le 8 novembre :

.... L'Opéra-Comique a eu un succès si brillant la foire dernière, qu'il a réveillé la jalousie des autres spectacles. Il est maintenant question d'un autre projet de réunion de l'Opéra-Comique avec le grand Opéra. S'il a lieu, on verra *Blaise le savetier* ou *le Maréchal* représenté à la suite d'*Armide;* cela sera curieux....

Dans une autre lettre, du 11 novembre, où Favart parle encore de cette idée fantasque, il constate, en donnant de nouveaux détails, le désarroi dans lequel se trouve la question :

.... La cour et la ville sont dans la plus grande fermentation ; depuis les princes des princes jusqu'à la plus vile populace, tous les ordres de l'Etat sont dans l'attente d'un grand événement ; l'intérêt des nations semble disparoître devant un intérêt plus grand. De quoi s'agit-il ? *Parturient montes, nascetur ridiculus mus ;* c'est notre petit Opéra-Comique qui fixe l'attention générale. Trois factions s'élèvent contre lui. Nos gentilshommes de la chambre continuent de demander sa réunion à la Comédie-Italienne, qui ne s'en soucie guère, quoique cela puisse lui être favorable. Les directeurs de l'Opéra, excités par M. Bertin (1), qui s'est mis à leur tête depuis qu'il s'est arrangé avec Mlle Arnould, demandent que le spectacle forain soit incorporé avec l'Académie royale de musique, toute ridicule et nuisible que seroit pour elle cette innovation.

(1) Trésorier aux parties casuelles, gros personnage, très mêlé aux choses du théâtre, en raison de ses relations très intimes avec certaines actrices.

D'un autre côté, la Comédie-Française prépare des mémoires dans la vue d'anéantir ce genre de spectacle, qui fait abandonner *Rodogune* et *Cinna* pour des bagatelles. Tant de conjurations, tant de différens intérêts à concilier, feront peut-être le salut de l'Opéra-Comique; tous ces débats lui donnent une célébrité et des protecteurs qu'il ne devoit pas attendre de son mérite.

Les acteurs de ce spectacle se sont séparés après la foire; une partie est allée jouer à Versailles, et l'autre à Lyon. Mademoiselle Luzi a été reçue, dans cette dernière ville, avec des applaudissemens outrés; Mademoiselle Raton n'y a pas le même avantage. La petite Nessel fait, à Versailles, l'admiration de tous les spectateurs par sa façon de chanter, et Clairval y est devenu la coqueluche de toutes les femmes par ses talens et sa figure. On ne sauroit supporter l'idée qu'il ait été garçon perruquier; on travaille à le faire descendre d'une ancienne maison d'Écosse (1).

Quel que soit le sort de l'Opéra-Comique, les intérêts du sieur Corby, un de nos principaux associés et créature du ministre, n'en souffriront aucun dommage: on lui assure six mille livres de pension viagère, et, après sa mort, quatre mille livres reversibles sur sa famille. Ses adjoints n'auront rien à espérer que leur remboursement; on me flatte cependant que j'aurai aussi une pension pour avoir été, en France, le créateur de ce mauvais genre; mais, *inter nos*, je mériterois plutôt les étrivières....

Le lendemain même, 12 novembre, Favart complète et précise les renseignements précédents:

On est toujours dans l'attente de la réunion de l'Opéra-Comique à la Comédie-Italienne. Corby, un des principaux associés, est le premier à solliciter pour qu'elle ait lieu. Huit mille livres de rente sont un appât assez puissant pour qu'il sacrifie les intérêts de la société: elle est composée de lui, des sieurs Moette, fils de Moette le libraire, de Hesse, acteur de la Comédie-Italienne, du président Champeron et de moi. Nous ne sommes point compris dans les avantages que l'on fait au sieur Corby; tout ce que nous pouvons espérer, c'est le remboursement de nos fonds. On ne prendra que quatre ou cinq sujets de l'Opéra-Comique, savoir: Clairval, la Ruette, les demoiselles Deschamps et Nesselle. Il n'est point question de Bourette, d'Audinot, de Raton, de Rosalie, non plus que de la petite Luzy, cette dernière étant toujours destinée pour le Théâtre-Français. Un détachement de nos troupes foraines continue de jouer à Versailles avec tout le succès possible (2).....

---

(1) Clairval, de son vrai nom Guignard, né à Étampes en 1735, était fils du jardinier du marquis de Valori, gouverneur d'Étampes, ambassadeur de France en Prusse. Il fut en effet, dans sa prime jeunesse, apprenti perruquier à Paris, chez un sien parent. C'est ce qui donna lieu sur lui à cette épigramme plus bête encore que méchante, et dont son talent admirable, si vanté par Grétry et Mlle Clairon, suffisait à faire justice:

Cet acteur minaudier et ce chanteur sans voix
Écorche les auteurs qu'il rasoit autrefois.

(2) Comme sa camarade Mlle Luzy, Bouret ne tarda pas à débuter à la Comédie-Française, où il fit carrière de façon très honorable. Audinot entra à la Comédie-Italienne, où il ne resta pas longtemps et qu'il quitta pour s'en aller fonder à la Foire l'Ambigu-Comique.

Puis, le 25 décembre, Favart nous fait connaître l'intervention, dans cette grave affaire, d'un personnage non moins grave et qu'on ne se serait guère attendu à y rencontrer, l'archevêque de Paris en personne :

.....Deux fois le Conseil des dépêches s'est assemblé pour discuter la grande affaire de l'Opéra-Comique. A la dernière audience, l'archevêque de Paris s'est présenté avec toute la pompe de la prélature comme partie intervenante en faveur du spectacle forain. S. M. a été fort étonnée qu'un prince de l'Église devînt l'avocat des histrions qu'il excommunioit; elle en a plaisanté. S. E Mr le duc de Richelieu est venu à la charge. « Ne trouvez pas mauvais, Mr l'archevêque, lui a-t-il dit, que les Comédiens-Italiens et l'Opéra-Comique vous fassent assigner pour déduire vos raisons. » Notre saint prélat a paru déconcerté ; mais ses raisons étoient qu'un spectacle de plus produisoit un avantage pour les pauvres, à cause du quart de la recette qu'on prélève. M. le procureur-général et les administrateurs des hôpitaux ont appuyé fortement l'instance de Mr l'archevêque. Le roi, qui n'est pas autrement attaché à ce grand projet de réunion, en a marqué son indifférence ; autant en a fait M. de Choiseul Ce sage ministre a dit : « J'ai fait mon incorporation militaire ; que l'on fasse, si l'on veut, l'incorporation comique. » Cette cause si importante pour toute la nation sera portée au grand bureau des pauvres, où elle doit être jugée en dernier ressort demain samedi 26 décembre. Il y a tout lieu de penser que les choses resteront toujours dans l'état où elles étoient ci-devant, et que le sublime projet est échoué. Il y aura peut-être quelque *retentum* que nous ne prévoyons pas. Je ferai part à V. E. du jugement que l'on prononcera.

Et voici qu'à la date du 12 janvier 1762 nous apprenons qu'après tant d'hésitations, tant de négociations, tant de combinaisons diverses, la question est enfin résolue, et d'une façon décisive, d'après le projet initial :

Enfin, enfin, enfin, s'écrie Favart, voilà le sort de l'Opéra-Comique décidé, la réunion aura son plein et entier effet au 1er février prochain. Plus d'opéra-comique aux foires, mais sur le Théâtre-Italien pendant toute l'année, à l'exception seulement de la semaine de la Passion, dans le cours de laquelle on représentera, comme à l'ordinaire, sur le théâtre de l'Opéra Comique, à la Foire Saint-Germain, nos petits opéras bouffons pour l'intérêt des pauvres et l'édification des badauds.....

On avait donc fini, non sans peine, par venir à bout de cette affaire qui menaçait de s'éterniser et dont les difficultés semblaient insolubles. Jamais question diplomatique ardue n'avait coûté tant d'efforts, soulevé tant de controverses, suscité tant de combinaisons. Toutes choses réglées et la situation enfin bien établie, ce qu'on appela trop pompeusement « la réunion » de

l'Opéra-Comique à la Comédie-Italienne (cinq artistes de celui-là venant se joindre à la troupe de celle-ci) ne tarda pas à s'effectuer. C'est le mercredi 3 février 1762 que Clairval et ses quatre camarades de la Foire firent leur début sur la scène de la rue Mauconseil, en jouant les deux pièces qui récemment avaient obtenu chez eux le plus de succès, *Blaise le savetier* et *On ne s'avise jamais de tout*, Philidor et Monsigny entrant ainsi dans le répertoire. C'est encore Favart qui va nous donner sur cette soirée des détails dont quelques-uns sont assez curieux (1):

La réunion de l'Opéra-Comique à la Comédie-Italienne s'est faite mercredi dernier, suivant les arrangemens que j'ai eu l'honneur de marquer à V. E. Clairval, Laruette, Audinot et les demoiselles Nessel et Deschamps sont les acteurs incorporés. Les autres chercheront fortune comme ils pourront.

L'Opéra-Comique a débuté par *Blaise le savetier* et *On ne s'avise jamais de tout*. La première pièce a été reçue très froidement, la seconde a fait plaisir; mais, en général, on a trouvé les acteurs de la Foire un peu mesquins sur notre théâtre. Cependant Clairval a joué supérieurement, et la petite Nessel a chanté avec tout le goût possible. Il y a toute apparence qu'Audinot et la Deschamps seront renvoyés à Pâques; on entend trop le premier, et point du tout la seconde. Laruette pourra se soutenir; comme il est excellent musicien et assez bon acteur, on espère que son art et son jeu suppléeront, avec un peu de travail, à quelques défauts qu'on lui trouve.

On ne s'avise jamais de tout et *Blaise le savetier* ont été précédés de *la Nouvelle Troupe*, pièce en un acte du Théâtre-Italien, dans laquelle Caillot a une scène qu'il rend d'une façon si triomphante que le public, accoutumé à juger par comparaison, a eu de la peine à supporter Audinot. Clairval a fait un compliment qui rouloit sur la réunion. Le discours a été trouvé mauvais, mais l'orateur a été applaudi.

L'affluence a été extraordinaire; dès midi il n'y avait plus un billet à distribuer. Plusieurs personnes ont été estropiées; un homme a rendu l'âme dans la presse. Les acteurs de l'Opéra-Comique étoient dans le cas de dire comme Montfleuri et Pradon : « Les Molière et les Racine se glorifieront de leurs succès quand ils verront, comme à nos pièces, des portiers tués, des gardes forcés, des spectateurs étouffés ».

On voit que ce n'est pas d'aujourd'hui que date la rage des Parisiens pour le théâtre, et que sous ce rapport leur tempérament, il y a cent cinquante ans, ne laissait rien à désirer.

---

(1) La date de cette lettre ('9 janvier), comme celles de plusieurs autres, a été inexactement transcrite dans le recueil des *Mémoires et correspondance* de Favart. Elle est assurément du 9 février, ce dont il est facile de se convaincre à l'aide de quelques recherches.

Quoi qu'en pût penser Favart, Laruette et M[lle] Deschamps surent se faire à la Comédie-Italienne une place importante, et Audinot fut le seul à ne pouvoir s'y maintenir. Quant à Clairval, celui-là prima bientôt tous les autres. Au reste, voici comment, quelques années plus tard, un chroniqueur caractérisait la situation de chacun des nouveaux venus à la Comédie :

Mademoiselle Deschamps, depuis devenue madame Bérard, par la vérité de son débit et la gaîté de son jeu ne s'est apperçue du changement de théâtre que par le redoublement des applaudissemens. M. Laruette, qui d'abord s'étoit destiné aux rôles d'amoureux avec peu de succès, avoit trouvé le véritable genre auquel la nature l'avoit destiné; et le public a toujours semblé vouloir le dédommager des applaudissemens qu'il lui avoit refusés. Aussi doit-on convenir qu'aucun acteur, indépendamment de son talent, ne le mérite davantage par son exactitude et son zèle infatigable. Il n'en fut pas de même de M. Clairval : les agrémens de sa figure, les grâces de sa taille, les sons intéressans de sa voix, ne purent lui laisser douter un intant qu'il étoit né pour remplir les rôles favorisés par l'amour. Il s'y livra tout entier, et sa course est égale à son début, avantage peu commun dans cette carrière où il continue de mériter les suffrages du public en général, et plus particulièrement encore ceux de la plus belle des deux moitiés qui le composent.

Les talens des autres acteurs et actrices, quoique très estimables, étant inutiles au Théâtre-Italien, ils se dispersèrent de côté et d'autre. La mort enleva bientôt ceux de l'aimable Nessel. Le naïf Bourette porta les siens sur le Théâtre-Français (1). La charmante Luzi osa suivre les pas de la plus grande actrice qu'ait eue la France, et le succès justifie son entreprise, puisqu'elle se fait applaudir après l'inimitable Dangeville. Quant au sieur Audinot, qui logeoit, à ce que dit l'Almanach des Théâtres, à la Buvette de la Foire, il fut pendant trois ans reçu aux appointemens des Comédiens-Italiens ; mais, voyant que ses talens et son caractère ne pouvoient jamais être d'accord avec ceux de ses camarades, il a pris le parti de se retirer (2).

(1) Bouret (et non Bourette) débuta à la Comédie-Française, le 2 décembre 1762, dans les deux rôles de Turcaret dans *Turcaret*, et de Crispin dans *Crispin rival de son maître*.

(2) Desboulmiers : *Histoire de l'Opéra-Comique*, 1769.

V

La suppression de l'Opéra-Comique en faveur de la Comédie-Italienne allait faire décidément de celle-ci une seconde scène lyrique, où le genre des « pièces à ariettes » ne tarderait pas à prendre peu à peu toute l'importance dont il était susceptible. Les trois artistes qui, depuis quelques années, avaient fait sous ce rapport et avec tant de succès leurs premières armes, Duni, Philidor et Monsigny, allaient porter presque à eux seuls le poids du nouveau répertoire à créer, jusqu'au jour, peu éloigné, où Grétry viendrait se joindre à eux et conquérir à son tour les faveurs du public. C'est Monsigny, toutefois, qui, pendant cette période, fit preuve de la moindre fécondité. Tandis que Duni donnait coup sur coup *la Plaideuse*, *la Nouvelle Italie le Milicien*, *les Deux chasseurs et la Laitière*, *le Rendez-vous*, *l'École de la jeunesse*, *la Fée Urgèle*, *la Clochette*, *les Moissonneurs*, que Philidor faisait représenter successivement *Sancho Pança*, *le Bûcheron*, *les Fêtes de la paix*, *le Sorcier*, *Tom Jones*, *le Jardinier de Sidon*, Monsigny se bornait à trois ouvrages : *le Roi et le Fermier*, *Rose et Colas* et *l'Ile sonnante*. Il est vrai que pendant ce temps, et hors de la Comédie-Italienne, il donnait à l'Opéra son *Aline, reine de Golconde*, œuvre fort importante, qu'il faut mettre en ligne à côté des précédentes.

Ces trois artistes, doués chacun de facultés particulières, et dont le nom reste glorieusement attaché à la formation de cet art spécial et charmant auquel on a donné le nom d'opéra-comique et qui fut illustré après eux par les D'Alayrac, les Dézèdes, les Méhul, les Berton et leurs successeurs, ces trois artistes eurent la chance de rencontrer, pour l'exécution de leurs œuvres, tout un groupe d'interprètes distingués, dévoués, intelligents et pleins d'ardeur, comprenant leurs désirs, entrant dans leurs vues, et joignant à de sérieuses qualités musicales

de rares facultés scéniques qui en faisaient, en même temps que des chanteurs habiles, des comédiens accomplis. Avec Clairval, Laruette et Mlle Deschamps, dont ils avaient été à même de reconnaître et d'apprécier le talent à la Foire, ils trouvaient là des artistes comme Caillot, Lejeune, Mlle Desglands et la toute charmante Mme Laruette, auxquels allaient bientôt se joindre Trial, Michu, Narbonne, Nainville, Mlle Beaupré, Mme Moulinghen et cette adorable Mme Trial, digne rivale de Mme Laruette et non moins séduisante qu'elle. (L'une et l'autre furent particulièrement les interprètes favorites de Monsigny, Mme Laruette dans *le Roi et le Fermier*, *Rose et Colas*, *le Déserteur*, Mme Trial dans *Félix* et *la Belle Arsène*, toutes deux dans *l'Ile sonnante*) (1).

En entrant à la Comédie-Italienne, Clairval s'y trouva en quelque sorte succéder à Rochard, qui allait prendre sa retraite, et que, malgré le talent très réel de celui-ci, il ne devait pas tarder à faire oublier. C'est que, on peut le dire, Clairval était sous tous les rapports un artiste de premier ordre; et ce qui le prouve, c'est qu'en dehors de l'opéra-comique, et dans le genre de la comédie proprement dite, que l'on jouait encore à ce théâtre, il faisait montre de qualités absolument exceptionnelles et qui n'eussent pas été déplacées à la Comédie-Française. Lorsque lui-même prit sa retraite, au grand regret du public, après trente années d'une carrière non seulement brillante, mais glorieuse, au cours de laquelle il n'avait connu que des triomphes, cette carrière était appréciée par un critique de la façon que voici :

... M. Clairval débuta, très jeune, à l'ancien Opéra-Comique. Une jolie figure, une voix agréable, une manière de chanter remplie d'expression et parfaitement d'accord avec les paroles qu'il chantait; une diction pure, toujours juste, dans laquelle on reconnaissait le ton du monde choisi qu'il voyait et l'éducation soignée qu'il s'était donnée lui-même; un maintien noble, et cependant susceptible, lorsqu'il le voulait, de beaucoup de comique et de gaîté : telles étaient les qualités que cet acteur montra constamment jusqu'à la fin de sa carrière, et qui, dès ses débuts, l'élevèrent au premier emploi.

On a vu la preuve de la flexibilité prodigieuse de son talent dans le premier rôle qui le fit connaître, celui d'*On ne s'avise jamais de tout*..., dans le Pierrot

(1) Si je ne cite pas le nom de Mme Favart, c'est que, chose assez singulière, Mme Favart, qui sembla surtout s'attacher à la fortune de Duni, ne parut dans aucune pièce de Monsigny.



Portrait de Clairval, d'après une aquarelle originale, communiquée par M. Paul Pinson.

du *Tableau parlant*, qui contrastait si bien avec les amoureux nobles, son emploi ordinaire; un rôle encore plus remarquable peut-être fut celui de Montauciel (dans *le Déserteur*), jeune soldat toujours ivre, mais toujours aimable et gai, que M. Clairval sut rendre avec cette nuance délicate de décence qu'il était si difficile de saisir sans affaiblir le comique, et en évitant la caricature où un acteur médiocre n'eût pas manqué de tomber. Qui ne se rappelle, dans ces derniers temps, et le ton noble et passionné qu'il mettait dans *l'Amant jaloux*, et l'insouciante légèreté du marquis des *Événements imprévus*, et le vif intérêt qu'il répandait sur le rôle de Blondel, et la vérité si comique du *Convalescent de qualité*, et de tant d'autres rôles où M. Clairval développa des talents propres à faire la réputation de dix acteurs ? Il n'en est aucun qui ne laisse le regret de ce qu'une carrière si longue a pourtant été si tôt terminée... La foule d'acteurs nouveaux que la liberté a fait éclore ne fera point oublier M. Clairval. On peut multiplier à l'infini les théâtres, mais créer des artistes distingués est le secret de la nature, et n'est pas celui de la comédie (1).

Grétry, qui s'y connaissait, et qui avait eu souvent Clairval comme interprète, appréciait lui-même ainsi le talent de cet artiste supérieur :

... Clairval, *acteur aussi inimitable que Lekain*, Clairval ne faisait pas d'illusion quand il jouait le rôle du père de *l'Amoureux de quinze ans*, car il était ce père même; mais quand il jouait le rôle d'Azor, il nous transportait dans le pays des Fées. Quand il jouait *le Convalescent de qualité*, il était l'être factice tel qu'on n'en verra plus en France; il faisait illusion, parce que l'homme qu'il représentait est hors de la nature. Je ne crois pas que jamais aucun rôle ait été rendu au théâtre avec plus de vérité que celui de ce marquis de l'ancien régime. S'il me fallait le mettre en musique, je noterais, sans y rien changer, les inflexions de Clairval, qui me sont toutes présentes (2).

Et ailleurs :

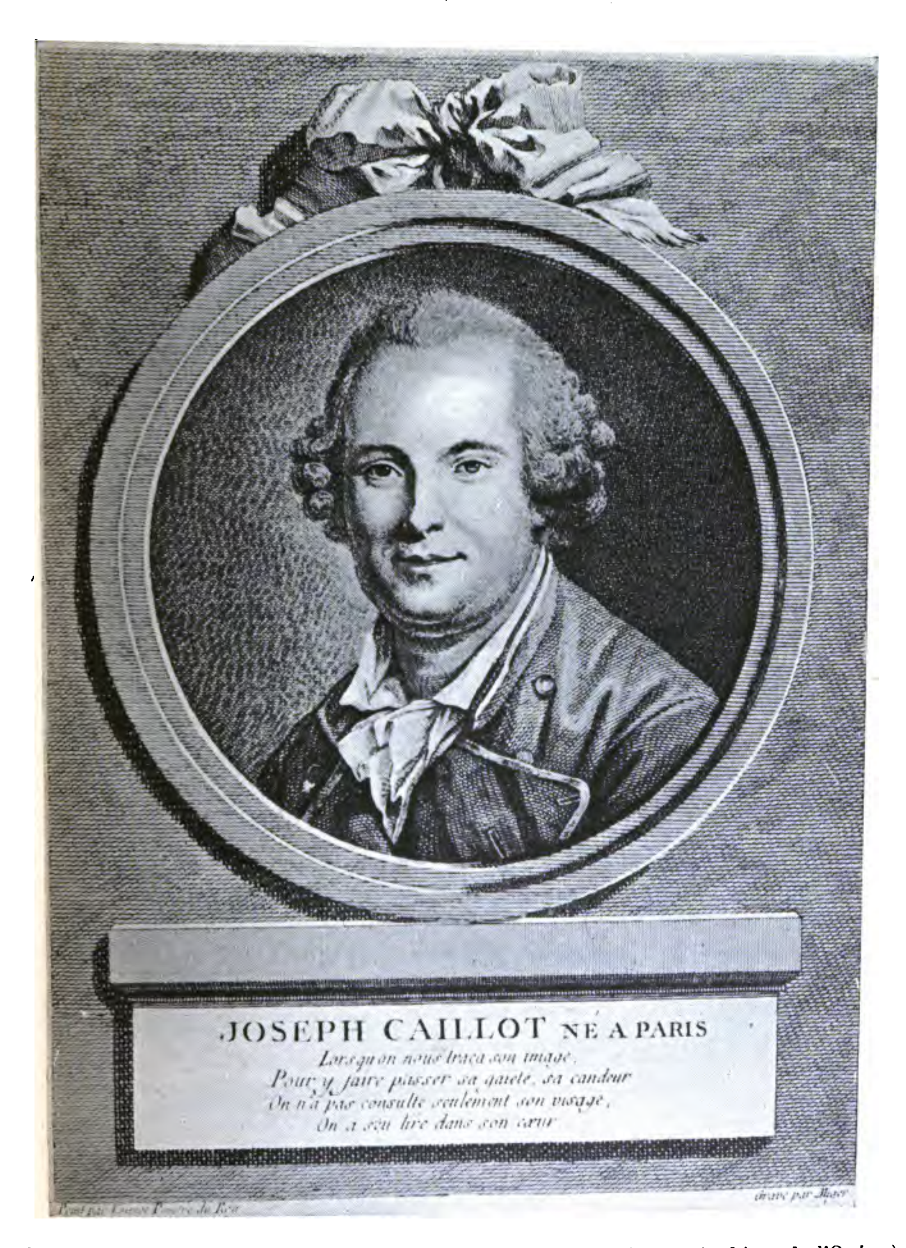
Clairval remplit le rôle de Blondel (de *Richard Cœur de Lion*) d'une manière inimitable. La noblesse d'un chevalier, la finesse d'un aveugle clairvoyant qui conduit une grande intrigue, il sut employer tour à tour toutes ces nuances délicates avec un goût exquis. Jamais un rôle ne périclite dans les mains de cet acteur; il sait se retenir dans les endroits douteux ou trop neufs pour le public; mais à mesure qu'on s'y accoutume, l'acteur déploie toute l'énergie dont son rôle est susceptible. Le comédien-machine est le même chaque jour, il ne redoute que l'enrouement; mais Clairval n'a pas le malheur d'être le même à chaque représentation; la perfection de son jeu dépend de la situation de son âme, et il sait encore nous plaire lorsqu'il n'est pas content de lui.

Caillot n'était pas moins remarquable, et si sa carrière fut plus

---

(1) *Mercure français*, 9 juin 1792.

(2) *Essais sur la musique*.



Portrait de Caillot, gravé par Miger, d'après la peinture de Voiriot. — (Archives de l'Opéra.)

courte que celle de Clairval, par suite d'une maladie de la gorge qui l'obligea à prendre prématurément sa retraite, elle n'en fut pas moins brillante, et les contemporains ne sont pas moins élogieux à son égard :

Cet incomparable acteur, dit l'un d'eux, paroit avoir reçu du ciel deux âmes, l'une dévouée au musicien, l'autre au poète. Dans les airs où l'expression domine, c'est un acteur que l'on entend; dans ceux où la mélodie l'emporte, l'acteur est éclipsé par le chanteur. Il semble tenir ces deux fonctions à son commandement; le passage si difficile de l'un à l'autre, il l'exécute avec toute l'aisance possible, et ce qui est admirable, il ne sort jamais du milieu de la nature, il garde la couleur du caractère et la nuance du moment; il donne à tout le degré de charge qui convient, et en remplissant le rôle essentiel, il laisse toujours percer l'accessoire. Thalie et Euterpe le chérissent également, et l'encens qu'il brûle sur leurs autels n'est que le parfum des fleurs dont elles le couronnent (1).

Un autre écrivain, Fabien Pillet, s'exprime ainsi sur le compte de Caillot :

... Cet artiste justement chéri du public, dont il a fait les délices pendant environ quatorze ans qu'il est resté à ce théâtre, avait reçu de la nature une très belle figure, une voix franche et sonore et une âme profondément sensible: on se rappelle avec quelle supériorité il a établi la plupart des rôles de son emploi dans les opéras qui ont été donnés pendant qu'il était au théâtre : Monsieur Vestern dans *Tom Jones*, le père de *Lucile*, Colas dans *les Deux Chasseurs* (sans compter Alexis du *Déserteur)*, etc., etc., ne sortiront jamais de la mémoire des anciens amateurs de ce spectacle, qu'il a quitté beaucoup trop tôt pour nos plaisirs, et où l'on peut dire qu'il n'a point été complètement remplacé.

Caillot n'était pas moins comédien que chanteur. Après avoir admiré l'éclat, la rondeur et le volume de sa superbe voix, on applaudissait en lui l'acteur sensible, intelligent et vraiment comique; sa figure ouverte et franche inspirait la confiance et la joie, et dans les rôles sensibles il savait parler au cœur, le toucher et l'émouvoir, réunion de talents bien rare, qui le devient chaque jour davantage, et sans laquelle cependant il n'existe point de véritable comédien.

La voix de Caillot, dont tous les contemporains exaltaient le volume et la qualité, était une superbe basse-taille. Mais ce que cette voix avait de singulier, c'est qu'elle pouvait se transformer non seulement en baryton, mais en ténor, avec la facilité la plus naturelle. Grétry, entre autres, le constate, en racontant

(1) Laurens Garcins : *Traité du mélodrame* (1772).

l'histoire de ses propres débuts : — « .... Je fus tout au plus quatre fois aux Italiens; j'en connaissais les meilleures pièces, et c'était uniquement pour connaître les talents et les voix des acteurs. L'étendue de la voix de Cailleau *(sic)* me surprit. Je le vis dans *la Nouvelle Troupe;* l'acteur se présente comme chan-



Portrait de Laruette, dessiné par Nicolas Cochin fils, gravé par Miger, 1780. (Bibliothèque Nationale.)

tant la haute-contre, la taille et la basse, et effectivement il aurait pu remplir les trois emplois également bien. C'est cette première impression de l'organe de Cailleau qui me fit composer le rôle du Huron dans un diapason trop élevé. »

On n'en finirait pas si l'on voulait reproduire tous les éloges qui ont été publiés sur Caillot, et auxquels jamais on ne voit se mêler aucune critique. Ces quelques mots de Grimm les résument

tous : — « Caillot était sublime sans effort, et son talent, qu'il gouvernait à son gré, était, sans qu'il s'en doutât, plus rare peut être que celui de Lekain. » Et l'on comprendra quelle devait être la jouissance du public lorsqu'il voyait à la fois en scène et Caillot et Clairval, d'après ce que Grétry nous apprend encore, que ce dernier, excellent camarade et qu'une amitié très vive unissait à Caillot, s'effaçait volontairement pour laisser briller celui-ci dans les grands rôles, en acceptant de paraître à ses côtés dans des rôles secondaires (1).

Nous connaissons déjà Laruette, et nous savons quel artiste excellent il était en son genre: pourvu d'une mauvaise voix sans doute, mais sachant en tirer avec habileté tout ce qu'elle pouvait lui donner; d'ailleurs, en sa qualité de compositeur, excellent musicien, et d'une solidité absolue dans l'exécution d'ensemble; enfin, comédien aussi adroit qu'exercé, et doué d'un remarquable sentiment comique. Laruette obtint surtout de très vifs succès dans certains rôles de caractère, tels que La Bride du *Maréchal ferrant*, ou franchement ridicules, comme M. Pincé de *Blaise le savetier*, Colas des *Deux Chasseurs et la Laitière*, Cassandre du *Tableau parlant*, M. Tue d'*On ne s'avise jamais de tout*, etc. (2).

C'est aussi dans le genre comique que brilla Trial, qui, ainsi que Laruette, a donné son nom à son emploi, lequel, aujourd'hui encore et après un siècle et demi, n'est pas autrement caractérisé. Je ne sais trop si Fétis a eu raison d'écrire ce qui suit dans la notice qu'il a consacrée à cet artiste : « Bon musicien,

(1) Madame Lebrun nous apprend, dans ses *Souvenirs*, qu'elle fit, en 1787, le portrait de « Cailleau en chasseur et ses deux enfants ».

(2) On raconte que Laruette, qui était spirituel et instruit, s'était fait une sorte de spécialité de répondre, dans la conversation, par quelque citation en vers qui s'adaptait à la question soulevée. Il lui arriva, en certaine circonstance, de faire une application plaisante de ce procédé. « Chassant un jour, dit un chroniqueur, sur les terres d'un particulier qui lui en avait donné l'autorisation, il s'égara jusque sur les plaisirs du roi. Au premier coup de fusil qu'il tire, un garde accourt, l'aborde vivement et lui demande de quel droit il chasse en ce lieu. — De quel droit? réplique l'artiste; et d'un ton majestueux il ajoute :

Du droit qu'un esprit vaste et ferme en ses desseins
A sur l'esprit obscur des vulgaires humains.

Et le garde, étourdi par ce langage, auquel d'ailleurs il ne comprenait rien, s'excuse en disant : — Ah ! c'est différent; pardonnez-moi, monsieur, je ne savais pas ça. »

acteur intelligent et plein de finesse, il sut faire oublier les défauts de sa voix grêle et nasillarde, et créa en France, aux applaudissements du public, l'emploi de chanteurs sans voix auquel il a donné son nom dans l'opéra-comique. » Ceci, en ce qui concerne la qualité de la voix, ne s'accorde pas avec ce qu'un contemporain disait de Trial en rappelant son début à la Comédie-Italienne : — « On ne peut sans doute se présenter plus avantageusement dans la carrière du théâtre qu'en offrant en même temps les agréments de la jeunesse, une figure aimable, une taille élégante, un maintien décent, un débit facile, de l'intelligence et de la finesse dans le jeu, une profonde connaissance de la musique, *avec une voix mélodieuse* et un goût exquis dans le chant. C'est ainsi que M. Trial a débuté... Aussi a-t-il eu tous les suffrages, et s'est-on empressé d'attacher au Théâtre-Italien un sujet qui en est aujourd'hui un des principaux ornements (1). » Et un autre disait de Trial : — « Ce comédien, infatigable par son travail, *fait le plus grand plaisir dans les haute-contre* (2). » Enfin, il ne faut pas oublier que Trial, avant d'adopter le genre comique, avait commencé par jouer les amoureux et qu'il était engagé pour doubler Clairval, dont l'emploi était celui de jeune ténor. Je crois donc, à l'encontre de Fétis, que Trial était non seulement un excellent comédien, comme il le dit, mais aussi un chanteur habile, doué d'une très bonne voix. Et, en tout état de cause, ce qui est certain, c'est qu'il fut un des artistes les plus aimés du public de la Comédie-Italienne. Dans le genre qu'il avait fini par adopter, il faut signaler surtout les succès que lui valurent certains rôles, tels que ceux de Bertrand dans *le Déserteur*, d'André dans *l'Épreuve villageoise*, de Lafleur dans *les Événements imprévus*, etc.

On a dit et répété souvent que les artistes de la Comédie-Italienne qui se trouvèrent appelés à prendre part à l'exécution des premiers opéras-comiques représentés sur ce théâtre étaient sans doute d'excellents acteurs, mais n'étaient point musiciens, ou ne l'étaient que d'une façon très médiocre et rudimentaire. C'est une erreur complète. Clairval ne chantait point seulement

(1) D'Origny : *Annales du Théâtre-Italien*, 1778.

(2) *Tablettes de renommée des musiciens*, 1785.

d'instinct; Caillot jouait fort habilement du violoncelle, et avant de monter sur la scène il avait fait partie, en province, de l'orchestre de plusieurs théâtres; nous connaissons Laruette comme compositeur; quant à Trial, dont le frère fut chef d'orchestre et directeur de l'Opéra, il avait reçu une excellente éducation musicale à la maîtrise de la cathédrale d'Avignon, où il fut enfant de chœur; Narbonne, qui vint un peu plus tard et qui, précisément, prit des leçons de Trial, était aussi bon musicien, de même que Nainville, l'excellent Courchemin du *Déserteur*.

Voilà pour les hommes. Les femmes ne leur cédaient en rien. On sait à quoi s'en tenir sur le compte de Mme Favart, qui jouait fort bien de la harpe et du clavecin, et composait à l'occasion. Pour ce qui est de Mme Laruette, connue d'abord sous le nom de Mlle Villette, et de Mme Trial, qui portait celui de Mlle Maudeville, nous allons voir ce qu'il en était.

Mme Laruette avait à peine accompli sa quatorzième année lorsqu'elle débuta, le 9 septembre 1758, à l'Opéra-Comique, où sa jolie voix fit aussitôt merveille, ainsi que nous l'apprend *le Mercure :* — « Dans ce spectacle a paru pour la première fois Mlle Villette, dont la voix brillante et flexible a produit la plus vive impression. *C'est un talent acquis à l'Académie royale de musique.* » Peu de mois après, en effet, Mlle Villette était engagée à l'Opéra, où elle faisait surtout applaudir sa voix et son jeu dans le rôle de Colette du *Devin du village*, et le 5 avril 1759 elle se produisait au Concert spirituel, où *le Mercure* encore nous donne de ses nouvelles : — « Mlle Villette a débuté au Concert spirituel avec le même succès qu'à l'Opéra. Une voix juste, brillante et légère ne peut manquer de réussir partout. » Mais cette voix charmante était délicate, et sa délicatesse lui faisait courir des dangers à l'Opéra, où, en se forçant, elle eût risqué de se briser. Mlle Villette le comprit, et après deux années passées à ce théâtre, elle le quitta pour aller débuter, le 7 septembre 1761, à la Comédie-Italienne, où, naturellement, elle retrouva les succès auxquels elle était habituée déjà. Elle y retrouvait bientôt aussi Laruette, son ancien camarade de l'Opéra-Comique, qu'elle épousait au bout de quelques mois à peine.

Mme Laruette ne tarda pas à conquérir à la Comédie-Italienne une situation prépondérante. Charmante et pleine de grâce,



Portrait de Mme Laruette, dessiné par Le Clerc, gravé par Elluin.— (Bibliothèque Nationale.)

douée d'une voix exquise qu'elle savait conduire avec un goût parfait, elle n'était pas moins adroite comme comédienne, et sous ce rapport déployait des qualités d'une nature toute particulière. Entre tous les éloges que lui prodiguait incessamment le *Mercure*, je ne rapporterai que le suivant, motivé par une de ses rentrées à la scène : — « Mme Laruette, que ses indispositions avaient obligée de s'absenter pendant quelque temps, a reparu sur la scène dans *la Servante maîtresse* et dans *le Tableau parlant*. Elle a été applaudie avec transport, et elle a bien justifié les suffrages du public, enchanté de revoir cette actrice admirable par l'intelligence et la finesse de son jeu, par l'art et le goût exquis qu'elle met dans son chant, et par le charme d'une voix légère et argentine, qu'elle conduit et qu'elle ménage avec une adresse qui lui est particulière (1) ». Parmi ses nombreuses créations, il faut citer surtout celles qu'elle fit dans *Lucile* (Lucile), *le Sorcier* (Agathe), *les Deux Chasseurs* (Perrette), *le Déserteur* (Louise), *Rose et Colas* (Rose), *Zémire et Azor* (Zémire), *le Magnifique* (Clémentine), *l'Amitié à l'épreuve*...

Un écrivain qu'on ne s'attendrait guère à rencontrer à propos de Mme Laruette, le fantasque Restif de la Bretonne, fut cependant frappé de son talent et lui décerna cet éloge enthousiaste : — « Mme Laruette serait digne d'être admise au concert des dieux : ses accents répandent dans l'âme une douce ivresse ; ce n'est plus une mortelle que l'on entend ; c'est Euterpe chantant parmi les Muses, c'est une divinité qu'on adore (2) ». Mais le plus bel hommage qui lui ait été rendu se trouve dans ces lignes que lui consacrait Grimm à propos de sa retraite, retraite regrettée de tous et causée prématurément par l'état d'une santé frêle et délicate (l'artiste n'avait que trente-trois ans) :

...Le succès du sieur Bigottini ne nous consolera point de la retraite dont nous menace le sieur Carlin ; il nous consolera bien moins encore de celle de Mme Laruette, qui a paru ces jours passés pour la dernière fois dans *l'Ami de la Maison*. Cette charmante actrice réunissait à la voix la plus intéressante, à la physionomie la plus fine et la plus heureuse, un tact infiniment rare, et la sensibilité la plus naïve et la plus délicate.

On n'espère plus de voir les rôles d'Isabelle, de Colombine, d'Agathe et de

---

(1) *Mercure*, octobre 1770.

(2) Restif de la Bretonne : *La Mimographe*, p. 465.

Zémire joués comme ils l'ont été par elle. La délicieuse scène de la rose, dans *le Magnifique*, fut pour ainsi dire tout entière son ouvrage; elle y répandait un mélange de décence et d'intérêt dont la magie est inexprimable. C'est un mot singulier peut-être, mais plein de vérité, que celui de Mme d'Houdetot, qui disait que *dans ce moment Mme Laruette avait de la pudeur jusque dans le dos....*

Mme Trial n'était pas moins bien partagée, et ses succès ne furent pas moindres. Jolie comme Mme Laruette, comme elle décente et pleine de grâce, comme elle encore douée d'une voix charmante dont elle savait tirer le plus habile parti, elle se vit accueillir avec joie lorsqu'elle vint se présenter au public de la Comédie Italienne, ainsi que nous le raconte un chroniqueur dont les éloges ne sont qu'un écho de ceux qui lui étaient prodigués de toutes parts :

Elle débuta le 15 janvier 1766, sous le nom de Mlle Mandeville, par le rôle de Lucette dans *le Peintre amoureux de son modèle*, et y montra une voix brillante, flexible, intéressante et pure, un chant méthodique et un jeu sage; l'année suivante elle fut reçue (sociétaire). Loin de se reposer sur des succès mérités, cette actrice sentit combien l'étude assidue de l'art devoit ajouter encore aux dons de la nature. Elle reconnut qu'à une figure noble, à une physionomie douce et agréable, à une taille avantageuse et légère, à un maintien honnête, à des grâces piquantes, elle pouvoit allier un débit saillant, des gestes moelleux, une action décente et vraie, une grande attention à la scène, et on la vit s'appliquer à perfectionner un talent qui l'a toujours fait écouter avec délices et applaudir avec enthousiasme. Néanmoins, indépendamment d'un jugement sain, d'un goût exquis, d'une intelligence rare, elle conserva toujours la modestie : vertu précieuse, qui ne permet pas à l'artiste qui en est doué de se fier à sa supériorité, qui lui fait voir ses émules sans ombrage, et l'oblige à redoubler sans cesse d'activité, d'exactitude, de vigilance et de zèle. Telles sont les qualités qui ont rendu Mme Trial infiniment chère à ses camarades et au public. Mais ce qui lui a attiré des distinctions honorables, la considération de ses supérieurs, l'estime générale, ce sont ses bonnes mœurs. Soigneuse de se respecter, de s'honorer elle-même, elle n'a point à rougir des égaremens de sa jeunesse; l'éminence de son mérite n'a point servi à couvrir de tristes erreurs; dans tous les tems, elle s'est assurée à la fois les jouissances flatteuses, mais passagères, que le talent procure, et les jouissances délicates et constantes que donnent les vertus (1).

Et Grimm, ayant à parler d'une pièce dans laquelle Mme Trial était chargée d'un rôle important, en profite pour donner des détails curieux sur les commencements de cette artiste séduisante :

---

(1) D'Origny : *Annales du Théâtre-Italien.*

...La musique du *Jardinier supposé* (1) est fort agréable, et si elle n'est pas de la force des autres ouvrages de Philidor, c'est la faute de son poète, qui lui a fourni le moins d'occasions possibles pour faire de la musique. Mme Trial y chante un air de bravoure qui est charmant ; cette actrice, habillée en jeune homme de robe, a beaucoup contribué au succès du *Jardinier supposé ;* elle était connue autrefois à ce théâtre sous le nom de Mlle Mandeville. Un vieux commis aux fermes, appelé Comolet, l'avait fait élever, lui avait fait apprendre la musique l'avait ensuite épousée et fait débuter à la Comédie-Italienne. Le parterre lui trouvait la voix fort belle, un goût de chant très bon, mais le jeu un peu triste; c'est que sa vie l'était. M. Comolet tenait Mme Comolet enfermée sous la clef, et ne la relâchait que pour le temps où Mlle Mandeville avait à jouer en public. Mais M. Comolet a eu le bon esprit de mourir, et sa veuve est devenue en peu de temps une autre personne; sa figure est embellie, sa physionomie s'est éclairée ; elle a joué le rôle de Louise dans *le Déserteur* avec tant de succès que Mme Laruette n'a plus osé le reprendre. Elle vient de donner un successeur à M. Comolet dans la personne de M. Trial, acteur de ce théâtre... Il est bon musicien, et sa femme ne manquera pas de faire encore des progrès sous lui...

Ce qui ressort de ces appréciations diverses et concordantes, c'est que Mme Trial était un peu neuve comme comédienne à l'époque de ses débuts. Cela n'a rien qui doive surprendre, surtout si l'on songe que, comme nous l'apprend un annaliste, « Mlle Félicité Mandeville n'avait jamais paru sur aucun théâtre, ni public, ni particulier (2) ». Mais il est certain que son travail et son intelligence eurent bientôt fait de lui donner l'expérience et les qualités nécessaires, et nous savons, par tous les témoignages contemporains, qu'elle devint une actrice absolument séduisante. Elle se montrait particulièrement adroite dans les rôles travestis, tels que Robin du *Jardinier supposé*, dont parle Grimm, et Lindor de *l'Amoureux de quinze ans*. D'autre part, ses succès de cantatrice furent éclatants : elle sut se faire applaudir vivement, aux côtés de Mlle Colombe, dont on sait la renommée sous ce rapport, en jouant avec elle *l'Olympiade* de Sacchini, et l'un de ses triomphes fut le rôle d'Arsène dans *la Belle Arsène* de Monsigny. Parmi les ouvrages où elle fit d'importantes créations, il faut citer *l'Amant jaloux* (Éléonore), *Félix* (Thérèse), *les Mariages Samnites*, *Silvain*, *l'Erreur d'un moment*... Le public

(1) *L'Amant déguisé* ou *le Jardinier supposé*, opéra-comique de Favart et Philidor, représenté le 2 septembre 1769.

(2) Voy. *Histoire du Théâtre-Italien*, par Desboulmiers.

était ravi lorsqu'il avait la joie de voir ensemble, dans la même pièce, Mme Trial et Mme Laruette, comme dans *le Tableau parlant*, où l'une jouait Colombine et l'autre Isabelle, dans *Zémire et Azor*, *l'Ami de la maison*, etc.

On peut, par la gentille anecdote que voici, que j'emprunte au *Journal des Théâtres* de Le Fuel de Méricourt, se rendre compte de l'action que Mme Trial exerçait sur le public et de l'affection dont elle était l'objet de sa part :

Le jeudi 5 mars, la demoiselle Lonjeau devait continuer son début par le rôle de Colombine dans *le Tableau parlant*. Elle commença le rôle, une extinction de voix lui fit manquer la première ariette. La demoiselle Adeline s'apperçut de cet accident, et eut sur le champ l'honnêteté et l'adresse de continuer le dialogue, pour laisser reprendre courage et haleine à la demoiselle Lonjeau. A la seconde ariette, impossible de chanter, impatience de l'actrice, harangue au public, larmes répandues, crispations de nerfs et tous les accessoires du désespoir ; enfin, interruption de la pièce.

Le sieur Julien devait jouer le rôle de Pierrot avec la demoiselle Lonjeau; Il s'avança et vint à son tour haranguer le public et lui dit que si cela pouvait lui plaire, Madame Trial, qui par hasard était au spectacle, s'offrait à finir le rôle. Cris de joie, applaudissemens, *bravo*, etc., etc. Le sieur Julien restait encore; nouvelles craintes, nouvelles harangues. Madame Trial était en petite robe, sans toilette, et elle demandait la permission de jouer comme elle était, de peur de faire trop attendre si elle était obligée de changer d'habits. Approbation répétée du parterre... *Qu'elle vienne comme elle est*... Madame Trial a paru dans son petit négligé, son chapeau de campagne sur la tête; elle avait seulement mis du rouge (dont par parenthèse elle ne fait usage qu'au théâtre); elle était charmante ; on la reçut comme elle méritait de l'être. Le public exprima sa reconnaissance par plusieurs minutes d'applaudissements bien faits pour la flatter, car ils portaient avec eux l'expression du sentiment qu'elle inspire à tous ceux qui la voient : elle chanta mieux que jamais, et le parterre ne put que savoir gré à la demoiselle Lonjeau de son indisposition, puisqu'elle lui procurait un plaisir bien supérieur à celui qu'il pouvait se promettre, et une preuve de zèle de la part d'une actrice aimée et toujours prête à le satisfaire ; car il est bon de savoir, et les personnes qui suivent le Théâtre-Italien ont dû le remarquer, toutes les actrices de ce spectacle ont été attaquées depuis deux ans de maladies successives et multipliées. La dame Trial seule a trouvé moyen d'échapper aux funestes influences de cet atmosphère dangereux *(sic)* et de se porter toujours bien, ou au moins de remplir son devoir comme si elle n'avait pas même d'indispositions passagères. Elle joue six jours de la semaine, tandis que les autres actrices ne jouent pas six fois dans le mois...

Il y avait long-tems que nous cherchions l'occasion de rendre à la dame Trial la justice, et à lui payer le tribut d'éloges que méritent son zèle, son

activité, son désir de plaire au public (nous ne parlons pas de ses talens, ils sont connus); nous profitons avec bien du plaisir de la circonstance présente, et nous ajouterons que nous désirons bien sincèrement que les autres comédiens se mettent plus souvent dans le cas d'avoir droit à nos éloges (1).

Enfin, un dernier témoignage du talent de nos artistes nous est donné par l'excellent poète italien Goldoni, qui s'exprime ainsi à leur sujet dans ses *Mémoires*, publiés en français :

...Je fus très content des acteurs de ce spectacle (la Comédie-Italienne). Le jeu de Madame Laruette égalait la beauté de sa voix. M. Clairval, acteur excellent, très agréable dans le comique, très intéressant dans le pathétique, plein d'esprit, d'intelligence et de goût, ne faisait alors qu'annoncer ses talents; il les porta par la suite au dernier degré de perfection, et jouit toujours du même crédit et des applaudissements du public. M. Caillot était aussi un de ces personnages rares auxquels rien ne manque pour se faire applaudir. M. la Ruette, supérieur dans les rôles de charge, toujours vrai, toujours exact, se faisait estimer par son jeu, malgré la contrariété de son organe. Madame Bérard et mademoiselle Desglands, l'une par sa vivacité, l'autre par sa belle voix, brillaient également dans les rôles de duègnes...

On voit que, quels que fussent les juges, il y avait unanimité dans leur jugement et leur admiration.

---

(1) *Journal des Théâtres*, 15 mars 1778. — Et Grétry, dans ses *Mémoires*, faisait ainsi, avec une critique, l'éloge de Mme Trial, comme artiste et comme femme :

« L'air de bravoure qui commence le second acte de *l'Amant jaloux* n'est pas celui que d'Hèle ni moi avions destiné à cet endroit : l'ancien air n'était qu'en demi-caractère, comme *Si quelquefois tu sais ruser* (de *l'Ami de la Maison*) et c'était celui qui convenait à la situation ; mais l'envie de faire briller le plus bel organe que la nature forma jamais, l'envie de contenter la plus douce, la plus honnête, la moins capricieuse des actrices, Mme Trial, nous fit consentir à ce contre-sens dramatique, que les journaux nous reprochèrent avec raison. »

VI

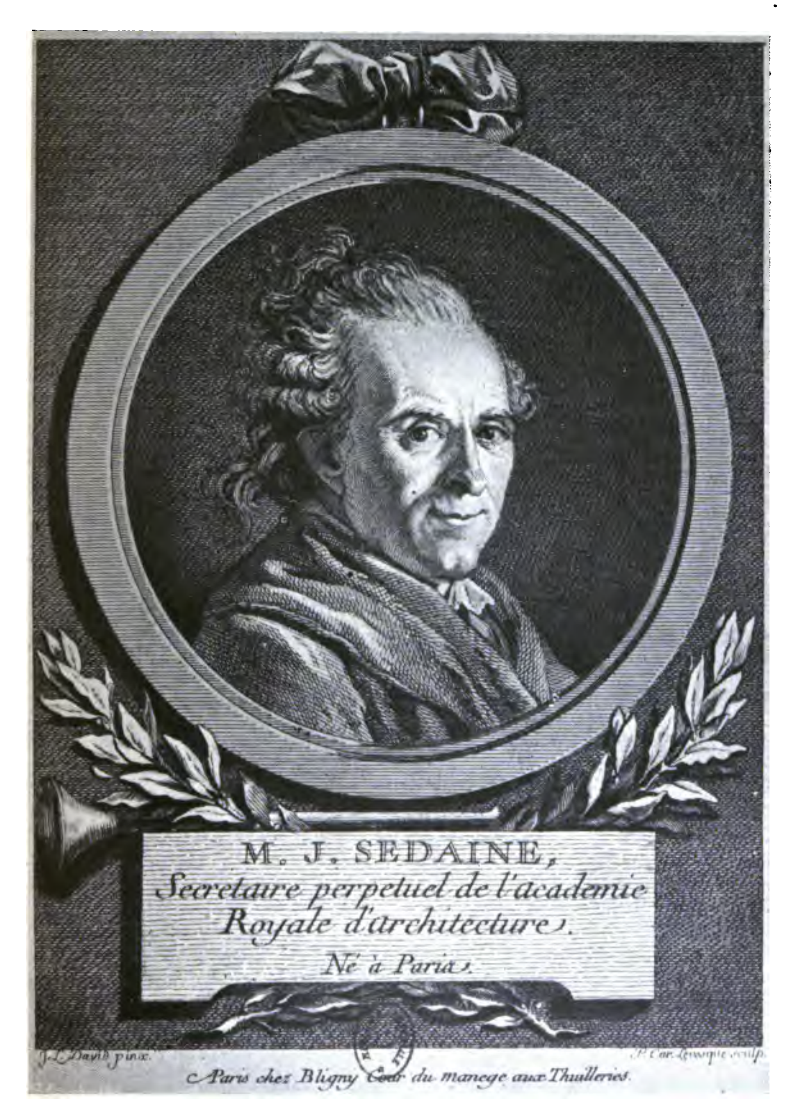
Les excellents artistes de la Comédie-Italienne et leurs nouveaux camarades de l'Opéra-Comique eurent bientôt fait de fondre leur jeu et de marier leurs qualités de façon à produire un ensemble irréprochable et à attirer les spectateurs qui avaient pris goût au nouveau genre des pièces à ariettes. Le répertoire de l'Opéra-Comique apportait un élément nouveau dans celui de la Comédie, qu'il venait enrichir et varier de la façon plus heureuse. C'est ainsi qu'on reprit successivement *le Peintre amoureux de son modèle*, *le Cadi dupé*, *le Maréchal ferrant*, *Cendrillon*, *On ne s'avise jamais de tout*, qui retrouvèrent, sur la scène plus spacieuse de la rue Mauconseil, tout le succès qui les avait accueillis à la Foire. Favart le faisait connaître à propos d'une reprise que l'Opéra venait de donner d'un ancien ouvrage de Desmarets et Campra, *Iphigénie en Tauride :* — « L'Académie de musique, écrivait-il, est toute fière de la remise d'*Iphigénie*. Nos vieux directeurs de l'Opéra, partisans de l'ancienne musique, prétendent qu'il n'y a que celle-là de bonne; mais le public, qui n'est pas tout à fait de leur avis, ne laisse pas que de venir en foule à la Comédie-Italienne pour entendre les ariettes de Monsigny et de Philidor (1). » C'est qu'on ne se doutait pas, à l'Opéra, qu'il ne s'agissait de rien moins que d'une révolution dans nos coutumes musicales en ce qui concerne le théâtre. C'était l'avènement de la comédie lyrique, si souple, si aimable, si variée, qui venait réclamer sa place aux feux de la rampe, et délibérément s'installer à côté et en regard de la solennelle et grandiose tragédie lyrique.

Cependant, tandis que, pour la première fois depuis la réorganisation de la Comédie-Italienne, Duni et Philidor se présentaient

(1) Lettre au comte Durrazzo, du 7 décembre 1762.

au public de ce théâtre chacun avec un ouvrage nouveau, le premier donnant *la Plaideuse* ou *le Procès*, le second *Sancho Pança dans son île*, Monsigny se tenait en quelque sorte à l'écart, demeurait silencieux et semblait se recueillir. Ce silence, qui ne lui était pas habituel, pouvait provoquer l'étonnement. La vérité est qu'il ne perdait point son temps, mais qu'il se préparait, en compagnie de son ami Sedaine, à frapper un grand coup et à exciter la curiosité. Tous deux songeaient à un ouvrage plus important et d'un caractère plus sérieux que tout ce qui avait paru jusqu'alors dans le genre de l'opéra-comique, où, si l'émotion et la sensibilité n'étaient pas toujours absentes, le public, et par conséquent les auteurs, recherchaient avant tout la gaîté, parfois même la bouffonnerie un peu grosse et confinant à la charge. L'ouvrage en question, qui était en trois actes et avait pour titre *le Roi et le Fermier*, ne manquait point sans doute de sentiment comique, mais il était conçu dans une note moins frivole, avec un fonds plus intrigué et d'un intérêt plus soutenu qu'il n'était encore d'usage. Sedaine en avait tiré le sujet d'un « conte dramatique » de Dodsley intitulé *le Roi et le Meunier de Mansfield*, récemment traduit de l'anglais par un jeune écrivain nommé Patu, mort presque aussitôt. On assure que l'auteur anglais s'était lui-même inspiré d'une comédie du poète espagnol Mathos de Fragoso, *le Sage dans sa retraite*. Au sujet de cet ouvrage, je trouve le petit renseignement suivant dans les notes de Mlle Monsigny : — « En 1761 il (Monsigny) avait un petit logement à Auteuil, rue de Molière, à gauche, au coin de la rue des Planchettes, N° 2; c'est l'avant-dernière maison avant d'entrer dans l'avenue. C'est là qu'il composa *le Roi et le Fermier* ».

Nos deux auteurs, pourtant, n'avaient point tellement gardé le secret sur leur œuvre qu'il n'en fût question, dans le monde et dans le public, longtemps avant son apparition. Le Paris d'alors était aussi friand que celui d'aujourd'hui de toutes choses relatives au théâtre, et aussi curieux d'en avoir des nouvelles. Il n'ignorait donc pas ce qui se passait à la Comédie-Italienne, et Favart, qui surtout savait à quoi s'en tenir, pouvait, dès le 7 juillet 1762, en informer le comte Durazzo, en lui parlant d'une comédie que Collé venait de faire précisément sur le sujet traité par Sedaine, et puisé par lui à la même source : — « On



Portrait de Sedaine, gravé par Lévesque, d'après le tableau de David.
(Bibliothèque nationale.)

---

(1) Le portrait de Sedaine ici reproduit d'après un tableau de David était sans doute un témoignage de reconnaissance du grand peintre envers le poète qui fut en quelque sorte son bienfaiteur. Voici ce que disait, dans sa notice sur David, la *Biographie universelle et portative des contemporains* : — « Tandis que M. Vien, cultivant ses remarquables dispositions avec une sollicitude toute particulière, le faisait marcher

doit représenter la semaine prochaine, disait-il, chez M. le duc d'Orléans, *Henri IV*, comédie de Collé (1)... Ce sujet est tiré d'un drame anglais qui a pour titre *le Roi et le Fermier*. M. Sedaine a traité le même sujet à sa manière sous des noms vagues; il en a fait une comédie mêlée d'ariettes, laquelle doit paroître incessamment. Philidor en avoit commencé la musique; mais il a discontinué, n'ayant point trouvé que le poème lui présentât assez de tableaux et d'harmonie imitative. M Monsigny n'a pas été si difficultueux; il s'est chargé de l'ouvrage (2). »

Et quatre jours avant la représentation, les *Mémoires secrets* l'annonçaient ainsi : — « Toute la Comédie-Italienne est en mouvement pour une pièce annoncée depuis longtemps et sur laquelle elle fonde les plus grandes espérances. C'est *le Roi et le Fermier*, opéra-comique de grande manière. Les paroles sont de M. Sedaine, et la musique de Monsigny. Elle est en trois actes, et différente de celle de M. Collé, dont on a parlé, qui n'est point imprimée (3). »

On voit qu'il se faisait par avance un certain bruit autour du nouvel ouvrage, que la Comédie entourait d'un soin tout particulier et qu'elle représenta le 22 novembre 1762. Il faut dire qu'elle jouait avec lui une grosse partie, étant donnés son caractère neuf et son importance inusitée, qui pouvaient surprendre et jusqu'à un certain point dérouter le public. Dans un « avertissement » placé en tête de la pièce, Sedaine nous apprend

---

à grands pas dans l'étude de son art, un autre ami, le digne Sedaine, secrétaire perpétuel de l'Académie d'architecture, lui prodiguait d'autres secours avec une chaleur d'affection qui avait tous les symptômes de la tendresse paternelle, au point que pour l'expliquer, on supposa à David une origine adultérine. C'est dans les appartements de Sedaine, au Louvre, que David peignit son premier tableau de concours. Ce tableau, dont le sujet était *le Combat de Minerve contre Mars secouru par Vénus*, n'obtint que le second prix. David avait vingt-quatre ans, c'était en 1772. » Un autre biographe, E.-J. Delécluze, croit pouvoir affirmer, dans son livre sur *David, son école et son temps*, que Sedaine était le parrain de David.

(1) C'est celle qui fut représentée quelques années plus tard à la Comédie-Française, avec un grand succès, sous le titre de *la Partie de Chasse d'Henri IV*.

(2) C'est la seule fois que j'aie rencontré ce renseignement relatif à Philidor. Malgré le milieu dans lequel il vivait, je ne sais trop si Favart était bien informé.

(3) *Mémoires secrets* pour servir à l'histoire de la république des Lettres, 18 novembre 1762.

que, précisément, ce caractère de nouveauté ne fut pas sans lui faire rencontrer certains obstacles (1) :

....Jamais bon ou mauvais ouvrage n'a eu tant de peine que celui ci à paroître au théâtre : il avoit en lui-même sa première difficulté (2) ; il falloit que je trouvasse un grand artiste, un musicien habile, qui voulût bien avoir un peu de confiance en moi ; enfin un ami qui voulût bien risquer un genre nouveau en musique ; et quelques (*sic*) rares que soient les poètes en ce nouveau genre, les musiciens le sont encore plus. Cette pièce est tirée du théâtre anglois, ou plutôt d'une ancienne histoire qui n'a guère pour elle que la tradition. Charles-Quint ou Henri IV (dit la tradition) s'égara la nuit dans une forêt, au retour d'une chasse ; il entra chez un bûcheron ; et là, il vit peut-être pour la première fois ce qu'est un homme vis-à-vis d'un autre homme dépouillé par son ignorance du profond respect qu'il doit avoir pour son roi. Jamais scène au théâtre n'a ouvert à tout poète une plus vaste carrière, un moyen plus simple pour faire entendre des vérités utiles sans manquer à la vénération profonde dont il doit être pénétré....

Sedaine s'exagérait peut-être un peu son rôle de poète en la circonstance. Voici d'ailleurs l'analyse rapide de la pièce. Le fermier Richard, qui est en même temps inspecteur des gardes-chasse, aime la jeune Jenny, qu'il doit épouser. Celle-ci, qui a commis l'imprudence de mener son troupeau trop près du domaine d'un riche seigneur, lord Lurewel, a vu les gens de mylord détourner ses moutons et les faire entrer dans les cours du château. Bravement elle va réclamer son troupeau, mais mylord, qui avait jeté les yeux sur elle, veut la séduire. Elle le repousse, et comme il doit partir pour se rendre à la chasse du roi, il la retient et la fait lâchement enfermer jusqu'à son retour. La jeune fille trouve pourtant moyen de s'évader, revient et raconte tout à Richard, dont cet événement excite naturellement la colère. Au second acte, la chasse a eu lieu, la nuit est venue, et le roi, qui s'est trouvé éloigné de sa suite, erre dans la forêt, où il s'est égaré. Il rencontre Richard, faisant son mé-

(1) A remarquer que la pièce ne porte ni le titre de comédie à ariettes, ni celui d'opéra-comique ; elle est ainsi qualifiée sur la brochure : « comédie en trois actes, mêlée de morceaux de musique. »

(2) Sans doute en raison de la présence d'un roi sur le théâtre, ce qui pouvait paraître alors très hardi, bien que Sedaine ait laissé le lieu de l'action en Angleterre. Collé avait été plus audacieux encore ou plus imprudent en présentant ce roi sous les traits d'Henri IV. Aussi n'est-ce qu'au bout de plusieurs années de lutte qu'il put enfin fléchir la rigueur des censeurs et obtenir que sa pièce fût représentée.



Scène du *Roi et le Fermier*, d'après un dessin de Gravelot. — (Bibliothèque nationale.)

tier de garde-chasse, qui lui demande qui il est, le prenant presque pour un braconnier. Sans se faire connaître, le roi lui répond qu'il a perdu ses compagnons de chasse, et qu'il ne sait où les rejoindre. Richard lui offre alors de venir souper à sa ferme, après quoi il le fera remettre dans son chemin. Nous voici dans la ferme de Richard. Il va sans dire qu'on raconte à l'étranger l'histoire de Jenny séquestrée par l'infâme Lurewel. « Ah ! si le roi savait ce qui se passe ! Mais les rois, ça ne connaît jamais la vérité. » Naturellement, le roi s'intéresse à ces braves gens, et au moment où l'on vient de lui conter l'aventure, arrive lord Lurewel, égaré lui-même, qui reconnaît son souverain. Surprise générale ! Le roi tance vertement mylord, qu'il chasse de sa présence, et promet d'assister au mariage de Jenny et de Richard, en se chargeant de la dot.

Telle est l'action, dégagée de tous ses incidents secondaires, dont quelques-uns sont ingénieux. Elle est, dans ses trois actes, bien présentée, bien conduite et bien dénouée. La pièce est écrite à la diable, avec certaines naïvetés qui aujourd'hui nous feraient sourire; mais elle ne manque pas d'intérêt, et elle avait cet avantage d'offrir au public un sujet vraiment théâtral, qui excitait ses sympathies et qui le tenait en haleine jusqu'au bout.

C'est justement l'importance de ce sujet et sa nouveauté, qu'on n'attendait pas d'une pièce musicale, qui firent tout d'abord accueillir l'ouvrage avec réserve, même avec froideur, car les premières soirées ne furent rien moins que brillantes; si bien que le *Mercure*, ne voulant pas se compromettre, se borna à annoncer sommairement l'apparition du *Roi et le Fermier*, remettant un compte rendu détaillé au jour où sa réussite pourrait sembler certaine : — « A la première représentation, dit-il, cette pièce, dans le genre moderne d'intermèdes, quoique applaudie, paraissoit d'un succès douteux. On y remarquoit déjà cependant avec éloge plusieurs morceaux de musique. On a fait des retranchemens que le public sembloit demander; elle est suivie, et les représentations se soutiennent avec un assez nombreux concours de spectateurs. Nous parlerons plus en détail de cette nouveauté, et avec plus de certitude sur son sort dans le prochain *Mercure* ».

La réserve des premiers jours fit place, à mesure que les représentations se succédaient, non seulement à un accueil plus chaleureux, mais, peu à peu, à une sorte de succès d'enthousiasme et qui se prolongea fort au delà des limites ordinaires, donnant raison à la confiance que les Comédiens avaient témoignée dans l'œuvre. Il va sans dire que le musicien trouvait sa part dans ce succès, et que le public et la critique la lui firent aussi large que possible. On peut s'en rendre compte par les lignes que voici :

....Cette pièce ne reçut d'abord qu'un accueil très équivoque, parce que la manière dont elle est écrite n'avait pu lui concilier le suffrage des personnes de goût ; mais comme il n'est qu'un pas du mal au bien, en l'examinant de plus près on lui a rendu la justice qu'elle mérite, on a senti le prix d'une action théâtrale bien conduite, bien dénouée et remplie de détails souvent heureux et toujours naturels ; en faveur de tant de bonnes qualités on a fait grâce aux défauts de la diction, qui ont ensuite disparu aux yeux du plus grand nombre des spectateurs par l'illusion que le jeu des acteurs et les grâces de leur chant ont su y répandre. Ce serait ici l'occasion de placer l'éloge du musicien, dont les airs charmants ont donné la vie à cette pièce, si la reconnaissance de l'auteur des paroles ne nous avait prévenu, en avouant dans sa préface que c'est à lui qu'il est redevable du succès. A qui qu'on doive l'attribuer, on ne peut disconvenir qu'on n'en a jamais vu de pareil sur aucun théâtre. Elle a eu plus de deux cents représentations, et les Comédiens assurent qu'elle a valu plus de vingt mille francs à MM. Sedaine et Moncini (1)...

En résumé, le succès final s'adressait à tout le monde : au poète, au musicien, et aussi à leurs interprètes, tous excellents Clairval jouant le Roi, Caillot personnifiant Richard et Mme Laruette représentant Jenny, les rôles secondaires, qui ne manquaient point d'importance, étant tenus par Laruette, Desbrosses et Mlles Deschamps et Collet.

Nous avons vu ce qu'il en était du poème, qui donnait lieu à quelques réserves. Sur la musique, il y avait à peu près unanimité d'éloges. Le *Mercure* disait, dans son second article : — « L'auteur de la musique mérite des éloges, non seulement des belles images ingénieuses et raisonnées répandues dans ses symphonies (ceci vise évidemment le premier entr'acte, qui ne peint rien de moins qu'un orage), mais de la sagacité avec

(1) Desboulmiers : *Histoire du Théâtre-Italien.* — Les honoraires des auteurs étaient alors du dix-huitième de la recette, les frais prélevés.



Costume de Caillot dans le rôle de Richard du *Roi et le Fermier*.
(Bibliothèque nationale.)

laquelle il a trouvé le moyen de faire parler le chant, et de le faire parler sans confusion dans ses morceaux à plusieurs parties. La scène où, en attendant Richard, la mère, Betsi et Jenny chantent chacune des choses différentes est un tableau très bien rendu et dont l'effet agréable n'avoit pu être aussi bien senti à la première représentation, attendu la difficulté de l'extrême précision qu'il exige dans l'exécution. » Un autre couvrait de fleurs le compositeur en même temps que le poète : — « Où trouver un musicien, un grand artiste qui osât risquer un genre aussi nouveau en musique? C'est ce qu'entreprit Monsieur de Monsigny, et le succès le moins contesté a couronné ces deux amis. Ils ont fait connaître à leurs confrères avec quelle union les poètes et les musiciens doivent se prêter mutuellement des secours s'ils veulent obtenir le suffrage des connoisseurs et de la multitude, qui n'attend que leur décision pour fixer son jugement (1). » Enfin, un troisième disait que « la musique ne laisse rien à désirer (2) ». Une seule note aigre vient troubler quelque peu ce concert; c'est celle donnée par Grimm, qui ne pouvait pas souffrir Monsigny et qui ne laissait échapper aucune occasion de le dénigrer; encore est-il moins complètement hostile ici qu'il ne le sera plus tard, à propos du *Déserteur* : — « M. de Monsigny, dit-il, n'est pas musicien; ses partitions sont remplies de fautes et de choses de mauvais goût; mais il a des chants agréables, et puis son poème est charmant. »

Il faut bien constater pourtant, n'en déplaise à Grimm, que la partition du *Roi et le Fermier* marque un progrès considérable dans la manière de Monsigny ; la main est plus ferme, la forme plus arrêtée, et l'on sent que l'expérience est venue. Et puis, il y a de la part de l'artiste un effort visible, et souvent heureux, pour se hausser à la taille du sujet. Monsigny n'avait écrit encore aucun morceau aussi important que le quatuor qui termine le second acte ou le charmant trio de femmes du troisième; dans celui-ci, chaque personnage établit d'abord séparément une phrase d'assez longue haleine, ces trois phrases se mariant ensuite et servant d'une façon très ingénieuse à la construction

(1) *Histoire de l'opéra bouffon.*

(2) *Annales du Théâtre-Italien.*

du morceau, non pas en se juxtaposant d'une façon exacte, comme dans le duo fameux du *Déserteur*, mais en reparaissant tour à tour par fragments jusqu'à ce que la première se montre de nouveau en pleine lumière pour amener une strette vive et pleine d'entrain. Il faut mentionner aussi le récit très curieux, très mouvementé, remarquable surtout par sa forme dramatique, que Jenny, au premier acte, fait à Richard du guet-apens que lui a tendu lord Lurewel, et l'ariette charmante, d'un caractère de tendresse exquise, dans laquelle elle lui jure ensuite qu'elle ne saurait aimer que lui :

Un bouquet qu'unit un brin d'herbe
Donné par toi toucherait plus mon cœur...

Ici, nous trouvons déjà le Monsigny pathétique et plein de sensibilité qui fera plus tard la fortune du *Déserteur*. Mais il faudrait vraiment citer l'un après l'autre presque tous les morceaux de cette jolie partition du *Roi et le Fermier*, dont on comprend le succès dès qu'on a appris à la connaître. On y relève certainement quelques gaucheries encore, certaines fautes grammaticales, un abus de *rosalies* ; mais comme tout cela est frais dans son ensemble, comme ces mélodies sont franches et bien venues, comme cette musique est saine et bien portante, et surtout comme elle émane d'un véritable homme de théâtre et qui avait le sentiment de la scène !

Et à ce propos, j'ai dit plus haut que Sedaine s'exagérait peut-être un peu son rôle de librettiste. Eh bien, non, et j'avais tort. Sedaine, qui était avant tout, lui aussi, un homme de théâtre, et qui avait au plus haut degré le sens de la scène, publia un peu plus tard, en tête de son livret de *Rose et Colas*, dont j'aurai à parler tout à l'heure, une préface dans laquelle, en donnant pour exemple une scène du *Roi et le Fermier*, il trace une sorte de poétique du livret d'opéra-comique ; et l'on va voir avec quelle intelligence, avec quelle pénétration il envisage le travail, non point de l'auteur dramatique en général, mais du librettiste en particulier, et les conditions que celui-ci doit s'imposer par rapport à la musique ; voici comment il parle du genre de ce qu'on appelait alors les pièces à ariettes :

Ce petit genre (je ne dis pas de pièces à ariettes, comme on le nomme pour le faire ressembler à tout), ce petit genre a l'ambition de joindre la flûte

d'Euterpe au masque de Thalie, telle que les Grecs l'ont unie au sceptre de Melpomène. Ses efforts tendent à introduire la vraie comédie, ne faisant qu'un avec les morceaux de musique nécessairement enchaînés à la scène, et vicieux dès que le concours heureux de l'harmonie ne donne pas à l'action de la chaleur, du mouvement et de la précision, surtout dans ces moments rapides sur lesquels la tragédie et la comédie ne peuvent et n'osent appuyer. J'en vais citer un exemple; je dois rougir de le choisir dans un de mes ouvrages ; mais comme il est plus présent à mon esprit, et que même l'honneur en revient au musicien, je l'emploie, et le voici.

C'est l'instant où, dans *le Roi et le Fermier*, le roi est reconnu. Les compliments affectueux des courtisans, les interrogations du roi, la crainte de Richard d'avoir manqué de respect, la surprise mêlée de joie dans Jenny, respectueuse dans la mère, naïve dans la petite fille, étonnement simple dans les gardes, tout ce concours de passions et d'affections n'eût été qu'un dans la nature, et rendu dans le même instant. La tragédie ou la comédie eût été forcée de le prolonger, de faire parler les acteurs l'un après l'autre, et d'affaiblir la situation pour la rendre nettement avec noblesse ou décence ; et la musique, en les faisant parler ensemble, a le droit de fixer le tableau et de le tenir plus longtemps sous les yeux. Mais quel goût ne faut-il pas dans le musicien pour ne pas abuser de son art et finir à propos! Tel est ce petit genre. Il emploie à la fois, ensemble, en même temps, trente à trente-cinq exécutants, et peut en employer davantage. La tragédie, la comédie la plus compliquée n'a jamais dans sa marche plus de deux ou trois interlocuteurs. Que l'un manque, c'est l'affaire du souffleur de le remettre. Mais ici, dans un *quinque*, *sexto*, *septuor*, quelque excellents que soient les acteurs et l'orchestre, le moindre hasard, la moindre partie discordante à une première représentation fait frapper du pied les connaisseurs à tête froide et à oreille fixe: ceux qui se trouvent à leurs côtés et qui ouvrent de grands yeux pour mieux écouter ne manquent pas d'imiter les connaisseurs et de marquer même un dépit plus décidé en proportion de l'ignorance. Les acteurs chanteurs se déconcertent, le bruit augmente, le morceau de musique va de mal en pis ; et si l'on ose redonner la pièce, ce n'est qu'à la troisième représentation, lorsque les roues sont bien engrainées, lorsque sous la lime de l'usage les ressorts ont perdu leur dureté, lorsque les trente-cinq exécutants ont acquis cette aisance, cette mollesse qui fait oublier à l'auditeur la fatigue de l'exécution et lui permet de s'abandonner à un plaisir sans mélange, ce n'est qu'alors que la pièce acquiert cette rondeur, ce gracieux, cet ensemble qui la fait goûter (1)...

(1) Nous sommes loin ici des théories wagnériennes, qui proscrivent toute espèce de morceaux d'ensemble ; mais c'est que, justement, ces théories farouches sont la négation même de l'action scénique proprement dite. Parler de Wagner à propos de Sedaine peut paraître singulier ; rien pourtant n'est plus naturel, et je proclame simplement, au point de vue de l'esthétique théâtrale, l'absolue supériorité de notre race, supériorité universellement reconnue, excepté de nos jeunes musiciens, qui professent aujourd'hui pour elle un dédain dont ils sont les premières victimes ; car, que sont les livrets qu'on leur donne à mettre en musique d'après les principes

J'en reviens au succès du *Roi et le Fermier*, qui, après l'étonnement et les hésitations des premiers jours, prit, on l'a vu, des proportions éclatantes. Ce succès était à la fois si naturel et si justifié qu'il se renouvela un demi-siècle plus tard, lorsqu'après un silence de dix-huit ans, le 23 octobre 1806, l'Opéra-Comique fit une reprise importante de l'ouvrage, joué alors par Elleviou, Gavaudan, Gaveaux, Chenard, Lesage, et Mmes Gonthier, Gavaudan et Haubert-Lesage. Et de nouveau le public accourut en foule pour entendre et applaudir le gentil chef-d'œuvre. Au reste, le succès primitif ne s'était pas borné à la France; il s'était reproduit au bout d'une année à Vienne, et non moins brillant, ainsi que le comte Durazzo le faisait savoir à Favart dans une lettre qu'il lui adressait le 19 novembre 1763 : — « ...Je vous remercie des nouvelles théâtrales, littéraires et politiques. Pour nous, nous venons de donner *le Roi et le Fermier*, qui est à sa dixième représentation ; jamais opéra-comique n'a eu plus de succès en ce pays-ci... »

Puisque le nom de Favart se représente ici, il n'est pas sans intérêt de montrer dans quels termes de cordialité Sedaine se trouvait avec lui. On en aura la preuve par les deux lettres suivantes. La première accompagnait l'envoi du livret du *Roi et le Fermier :*

1762, 25 novembre.

Je vous envoie, Monsieur, les premiers exemplaires qui m'ont été remis de ma pièce ; il y en a un pour madame. Je vous prie de regarder cette attention que je vous devois comme une preuve de l'amitié et du respect que j'ai pour vous ; je n'éviterai aucune occasion de dissiper les nuages que votre délicatesse avoit cru voir entre vous et moi ; si l'auteur fait graver sa partition, je vous prie de ne la point acheter ; il m'en donnera quelques exemplaires, et je vous en donnerai un. Je suis, etc. SEDAINE.

---

posés par Wagner? Il est évident que je ne mets pas en cause ici le génie musical de l'auteur des *Nibelungen;* je ne considère en lui que le seul poète dramatique, en constatant son insuffisance sous ce rapport et le néant de ses théories. Et je veux faire remarquer que, dans ses livrets comme dans ses comédies, Sedaine (on vient de le voir) recherche et atteint toujours la vérité dramatique, tandis que la poétique wagnérienne, fausse dans son essence, est antinaturelle et antiscénique. Sedaine, comme Scribe, est un méchant écrivain ; ceci est entendu, et c'est l'évidence même. Mais quels librettistes ils sont l'un et l'autre, et quels trouveurs de situations! Qu'on me montre, dans tout le répertoire de Wagner, quelque chose d'équivalent au dénouement shakespearien du *Déserteur*, ou à l'admirable scène de la cathédrale du *Prophète*, dans laquelle Jean renie sa mère, qui n'ose supporter le poids de son regard...

Dans la seconde, qui était jointe à l'envoi de la partition de Monsigny, Sedaine rendait, d'une façon particulièrement délicate, hommage au talent de son collaborateur, en lui reportant surtout l'honneur du succès de l'ouvrage :

1763, 21 avril.

En vous envoyant, Monsieur, un des premiers exemplaires de la musique de cet ouvrage, ne dois-je pas tirer beaucoup de vanité de mon mérite ? Vous vous souvenez de ce lierre,

Qui, sans l'heureux appui qui le tient attaché,
Languirait tristement, sur la terre couché.

Ces deux vers devroient servir d'épigraphe à ma pièce ; je lui ai cependant l'obligation de pouvoir vous envoyer quelque chose ; que n'est-ce la preuve, comme c'est l'effet, de la sincère amitié avec laquelle, etc.

SEDAINE.

Mes respects à madame.

Chose assez singulière, c'est juste au moment où s'affermissait à la Comédie-Italienne le très grand succès du *Roi et le Fermier*, que Collé faisait jouer chez le duc d'Orléans, de la maison duquel Monsigny et lui faisaient partie, la comédie qu'il avait tirée du même sujet et qu'il y donna sous le titre du *Roi et le Meunier* (1). C'est justement Favart qui nous en donne des nouvelles: — « On a représenté hier, au château de Bagnolet, chez Monseigneur le duc d'Orléans, *le Roi et le Meunier*, comédie de Collé. Cette pièce, qui a enlevé tous les suffrages à Paris, a paru bien supérieure à l'opéra-comique du *Roi et le Fermier*, de Sedaine. Monseigneur le duc d'Orléans a joué le rôle du meunier avec une vérité qu'aucun comédien de profession ne peut atteindre. La qualité de prince n'a point fait illusion sur le jeu de l'acteur ni sur le mérite de la pièce. On juge plus sévèrement à Bagnolet que sur nos théâtres publics (2) ».

Ce qu'il y a de curieux, c'est que Monsigny se trouva en quelque sorte mêlé, au moins indirectement, à la pièce que Collé avait écrite concurremment avec celle de Sedaine, et voici comment. Dans *le Théâtre de Société* de Collé (3) on trouve le

(1) J'ai dit que lorsqu'elle fut jouée publiquement, l'auteur lui donna le titre de *la Partie de Chasse d'Henri IV*.

(2) Lettre de Favart au comte Durazzo, du 7 janvier 1763.

(3) Paris, Gueffier, 1777.

texte de cette pièce, qui porte alors son titre définitif de *la Partie de Chasse d'Henri IV* et que précède un prologue en prose et en vers intitulé *le Bouquet de Thalie*, écrit, de toute évidence, spécialement pour la représentation chez le duc d'Orléans, car il ne parut jamais à la Comédie-Française. Or, à la scène IX de ce prologue, est insérée la musique d'une ariette chantée par Thalie et qui est accompagnée de cette note : « La musique de cette ariette est de la composition de M. de Monsigny. » Ce fut là sans doute un acheminement à une collaboration plus active entre le poète et le musicien, comme nous le verrons plus loin. Je ne veux pas oublier un dernier détail, assez curieux, au sujet du *Roi et le Fermier*. Il nous est fourni par Grimm, toujours empressé de louanger Sedaine, et qui écrivait ceci, à la date d'août 1780 : — « Les spectacles donnés ces jours passés dans la jolie salle de Trianon intéressent trop l'honneur du théâtre et la gloire de M. Sedaine pour ne pas nous permettre d'en conserver le souvenir dans nos fastes littéraires. On n'a jamais vu, on ne verra sans doute jamais *le Roi et le Fermier* ni *la Gageure imprévue* joués par de plus augustes acteurs ni devant un auditoire plus imposant ni mieux choisi. La reine, à qui aucune grâce n'est étrangère et qui sait les adopter toutes sans perdre jamais celle qui lui est propre, jouait dans la première pièce le rôle de Jenny, dans la seconde celui de la soubrette. Tous les autres rôles étaient remplis par des personnes de la société intime de Leurs Majestés et la famille royale. M. le comte d'Artois a joué le rôle du valet dans la première pièce, et celui d'un garde-chasse dans la seconde. C'est Caillot et Richer qui ont eu l'honneur de former cette illustre troupe. M. le comte de Vaudreuil, le meilleur acteur de société qu'il y ait peut-être à Paris, faisait le rôle de Richard; Mme la duchesse de Guiche (fille de Mme la comtesse Jules de Polignac), dont Horace aurait bien pu dire : *Matre pulchra filia pulchrior*, celui de la petite Betzi; Mme la comtesse Diane de Polignac celui de la mère, et le comte d'Adhémar celui du roi... »

A ce moment, Monsigny se trouva nouer pour la première fois des relations avec Favart, en compagnie duquel il ébaucha un travail assez ingrat et dont le résultat, d'ailleurs, fut complètement nul. Il s'agissait de remaniements importants à opé-

rer, en vue des spectacles de la cour, à une pièce de feu l'abbé Pellegrin, *le Nouveau Monde*, qui naguère avait obtenu un grand succès à la Comédie-Française (1). Favart en parle à diverses reprises dans sa correspondance avec le comte Durazzo. Il écrit le 28 août 1763 : — « J'arrange actuellement, par ordre de notre cour, pour les fêtes de Fontainebleau, la comédie du *Nouveau Monde*, de l'abbé Pellegrin; j'y joins des divertissements qui pourront prêter au spectacle. » Il y revient le 18 septembre: — « On prépare plusieurs nouveautés pour les spectacles de Fontainebleau... Nous avons déjà répété une partie des nouveaux agréments du *Nouveau Monde;* les paroles de ce divertissement sont de moi, la musique de M. de Monsigni. » Puis, le 17 octobre, tout est à vau-l'eau : — « La comédie du *Nouveau Monde*, que j'ai rajustée pour notre cour, dit Favart, ne sera pas jouée cette année à Fontainebleau, parce que le roi y restera moins que l'on ne comptait; mais on la donnera au retour du voyage, sur le théâtre de Choisy. » Mais *le Nouveau Monde* rafistolé ne fut joué ni alors ni plus tard, non plus a Choisy qu'à Fontainebleau, et il n'en fut plus question. Peut-être Monsigny employa-t-il la musique qu'il avait écrite à ce sujet dans un autre ouvrage, particulièrement dans son *Aline, reine de Golconde*, représentée quelques années après à l'Opéra ?...

Est-ce le soin apporté à ce travail resté inutile qui l'empêcha de rien donner au théâtre en 1763? Toujours est-il que nous ne le retrouvons à la Comédie-Italienne que l'année suivante, où il fait représenter, le 8 mars, toujours avec son ami Sedaine, une charmante paysannerie en un acte, intitulée *Rose et Colas*, dont le succès fut prodigieux, comme l'attestait, quelques années plus tard, un annaliste consciencieux :

Cette pièce, de pure invention (2), fut reçue avec transport, et l'est encore aujourd'hui, malgré le nombre prodigieux des représentations. Une intrigue

(1) Le *Nouveau Monde*, comédie en trois actes et en vers libres, avec un prologue et des divertissements, représentée à la Comédie-Française le 11 septembre 1722, fut donnée sous le couvert de l'anonyme. On n'eut pas de peine néanmoins à savoir qu'elle était de l'abbé Pellegrin. La musique était de Quinault, artiste de ce théâtre, excellent musicien, comme on sait, et qui donna à l'Opéra, en 1729, un ouvrage intitulé *les Amours des Déesses*.

(2) Ceci est une erreur. Sedaine avait emprunté son sujet à un conte de Desfontaines intitulé *le Van*.



COSTUME DE M.R CLAIRVAL

Rôle de Colas,

dans la Comédie de Rose et Colas.

Costume de Clairval dans le rôle de Colas de *Rose et Colas*.
(Archives de l'Opéra.)

liée sans efforts et dénouée d'une façon vraiment neuve, des caractères soutenus, un stile concis et naturel, convenable aux personnages et toujours ingénieux, pas un mot à retrancher, la plus légère phrase nécessaire et ne manquant pas son effet, voilà ce que le public a trouvé dans ce charmant ouvrage de M. Sedaine et ce qui, à tous égards, justifie les applaudissements qu'il lui prodigue. Il n'a pas moins exhalté la musique de M. de Monsigny, qui, à la science, à l'harmonie, au goût, joint encore le talent si rare d'exprimer les diverses nuances du sentiment, de faire parler les sons, de dialoguer la scène et de marier, si j'ose me servir de ce terme, de marier la prose avec ses accords au point d'en faire un tout, par le judicieux enchaînement des parties. On doit ajouter à cet éloge des auteurs que jamais pièce n'a été rendue avec plus d'ensemble et de précision par les cinq acteurs qui en ont rempli les rôles (1).

Le petit poème de Sedaine est de fonds très léger; mais il est écrit avec gaité, non sans finesse sous son apparence un peu rustaude, plein de naturel et avec un sentiment comique où l'on retrouve l'esprit d'observation de l'auteur. Il s'agit tout simplement de deux jeunes gens, Rose, fille du fermier Mathurin, et Colas, fils du vigneron Pierre Leroux, qui s'aiment et que leurs pères uniraient volontiers, si l'un, Pierre Leroux, ne trouvait pourtant qu'il est un peu trop tôt et n'était d'avis de les faire attendre. Ce n'est pas l'affaire des jeunes gens, qui sont désespérés de ce retard, lorsque l'intervention de la vieille mère Bobi, qui a été la nourrice de Mathurin, vient tout arranger à la satisfaction générale. C'est par les détails, détails pris sur le vif du caractère des paysans, que brille ce petit acte champêtre et plein de grâce; c'est aussi, et surtout, par la musique de Monsigny, qui est tout empreinte de jeunesse et de fraicheur, et qui présente un tableau charmant dans le cadre que lui a préparé Sedaine. Tout cela, joint à une interprétation exquise qui offrait au public ses artistes les plus aimés: Mme Laruette (Rose), Clairval (Colas), Caillot (Mathurin), Laruette (Pierre Leroux) et Mlle Bérard (la mère Bobi), amena un succès qui se traduisit par des centaines de représentations. Toutefois, ce succès, comme il arrivait toujours pour les pièces de Sedaine, ne se dessina qu'au bout de quelques soirées, la première surtout ayant été assez froide; mais alors la pièce fit fureur, et pendant de longues années ne sortit plus du répertoire.

---

(1) *Histoire de l'opéra bouffon.*



Scène de *Rose et Colas*, dessin de Baudouin, gravure de Simonet.
(Bibliothèque nationale.)

Grimm, qui était un admirateur de Sedaine, en quoi il n'avait point tort, lui adresse des éloges au sujet de *Rose et Colas;* mais en même temps il critique sottement les interprètes, et surtout la musique, à propos de laquelle il montre son animadversion ordinaire à l'égard de Monsigny : — « ... Cette pièce n'a point de fond, comme vous voyez, dit-il; mais les détails sont d'un grand naturel et d'un naïf qui fait plaisir. La partie des mœurs est toujours charmante dans les pièces de M. Sedaine, mais nos acteurs sont trop maniérés pour les jouer. Dans celle-ci, le poète a plus songé à la scène qu'aux occasions de chanter. La musique de M. Monsigny m'a paru très médiocre, même relativement à lui. Cet auteur ne sait point du tout écrire, et ses partitions sont barbares. Quoique cette nouvelle pièce n'ait pas infiniment réussi à la première représentation, je ne serais point étonné de la voir reprendre avec beaucoup de succès. »

Quoi qu'en pût penser Grimm, elle est charmante, cette petite partition de *Rose et Colas*, et elle montre surtout une grande qualité, celle de s'apparier on ne peut mieux, par sa forme et par son style, au sujet qu'elle avait à traiter. Elle a tout à la fois la naïveté, la grâce, l'entrain, avec un tantinet de sentiment et d'émotion, juste ce qu'il en faut pour rester dans la nature et dans la vérité. C'est du Greuze musical, comme le poème de Sedaine est du Greuze théâtral; mais, d'un côté comme de l'autre, avec une naïveté plus sincère peut-être et moins précieuse que celle de l'auteur de *la Cruche cassée*. Tout est excellent dans cette partition mignonne et d'une inspiration si fraîche en dépit de son âge : l'ariette de Rose : *Pauvre Colas*, pour sa sensibilité; l'air de la mère Bobi, *la Sagesse est un trésor*, pour sa verve spirituelle, sa gaîté et sa veine comique; celui de Mathurin, *Sans chien et sans houlette*, pour sa carrure et sa franchise; la romance de Rose, *Demandez-moi pourquoi?* pour son joli sentiment mélancolique; celle de Colas, *C'est ici que Rose respire*, pour sa candeur juvénile; enfin, la chanson de Rose, *Il était un oiseau gris*, qui, dans ses vingt mesures, est un petit chef-d'œuvre de grâce malicieuse, avec sa chute aussi charmante qu'imprévue. J'en passe, pour ne point tourner au catalogue, mais je déclare que d'un bout à l'autre cette musique est d'une saveur délicieuse.

De même que *le Roi et le Fermier*, *Rose et Colas* fut joué à Vienne, et avec un succès égal. Mais tandis que *le Roi et le Fermier* avait été représenté en français au théâtre de la Cour, c'est traduit en allemand que *Rose et Colas* (*Rœschen und Colas*) parut au National-Theater le 9 mai 1778. L'ouvrage resta seize ans au répertoire, et sa dernière représentation eut lieu le 21 février 1794. Chez nous, après un siècle, l'Opéra-Comique eut l'idée de le remettre à la scène, et *Rose et Colas* fut repris le 12 mai 1862, le jour même de la première représentation de *Lalla-Roukh*, de Félicien David. Les trois rôles de Rose, de Colas et de la mère Bobi étaient joués par Mlle Garait, le ténor Montaubry et Mlle Lemercier, et le public prit tant de plaisir à cette reprise que la pièce resta sept ans sur l'affiche et fournit un total de cent trente-cinq représentations. La partition avait été mise au point par M. Gevaert, qui en publia la réduction pour piano et chant.

---

(1) Le 27 septembre 1838 on jouait au théâtre de la Porte-Saint-Antoine (plus tard théâtre Beaumarchais, disparu il y a quelques années) une comédie-vaudeville en deux actes de Saint-Yves, Léon de Villiers et Victor Rotier, intitulée *Rose et Colas ou une Pièce de Sedaine;* il va sans dire que Sedaine et Monsigny avaient chacun un rôle dans cette pièce. Sedaine fut encore mis à la scène une autre fois : c'est dans un opéra-comique en trois actes de Planard, musique de Justin Cadoux, *Colette*, qui parut à l'Opéra-Comique le 20 octobre 1853.

VII

Deux années et plus s'écoulèrent, à la suite de la représentation de *Rose et Colas*, avant que Monsigny reparût devant le public avec une œuvre nouvelle. Il ne restait pourtant pas inactif; mais c'est qu'il s'occupait cette fois d'un ouvrage fort important et qui devait le préoccuper d'une façon toute particulière, car celui-ci n'était plus destiné simplement à la Comédie-Italienne, et avait des visées plus ambitieuses.

Le jeune chevalier de Boufflers, qui avait quitté le séminaire pour prendre les armes et qui déjà courtisait la Muse, venait, pour ses débuts, d'offrir au public le gentil conte d'*Aline, reine de Golconde*, à l'aide duquel il fondait sa renommée littéraire et s'attirait l'amitié de Voltaire. Sedaine, qui, suivant le précepte et l'exemple de Molière, prenait volontiers son bien où il le trouvait, crut voir dans ce conte la matière d'une œuvre scénique et eut l'idée de le transporter au théâtre. Mais comme il y avait aussi là matière à décorations pompeuses, à costumes somptueux et à spectacle magnifique, il pensa que le vaste cadre de l'Opéra était surtout approprié et se prêtait mieux que tout autre au développement d'un tel sujet. C'est donc en vue de l'Opéra que, d'un commun accord, lui et Monsigny envisagèrent la façon de traiter ce sujet, avec tout le déploiement scénique et les accessoires de tout genre qu'il pouvait comporter.

Dans la préface placée en tête de son livret, Sedaine en donne lui-même l'analyse, d'une façon un peu railleuse : — « Le sujet d'*Aline, reine de Golconde*, dit-il, est si connu qu'il pourrait se passer de programme. En effet, qui ne sait pas que Saint-Phar, gentilhomme français à peine adolescent, rencontra l'innocente Aline dans un vallon, au lever de l'aurore? Se voir, s'aimer, se le dire, ne fut pour ce joli couple que l'affaire d'un instant. Saint-Phar, forcé de quitter sa bergère, lui donna un anneau d'or qu'il la pria de conserver toute sa vie. Quelques années

après, par un de ces événements qui n'ont pas besoin de preuve, Aline devint reine de Golconde. Le cœur toujours occupé de son premier amour, elle fit arranger, dans son parc, un lieu semblable à celui où elle avait connu Saint-Phar. Par un événement peut-être aussi singulier, Saint-Phar quitte la France et est nommé ambassadeur vers la reine de Golconde. Il est reconnu (*premier acte*); elle se présente à lui, habillée en bergère (*second acte*); et ils s'aiment comme le premier jour (*troisième acte*). L'histoire ne dit pas que Saint-Phar monta sur le trône de Golconde; mais Aline a sans doute fait pour Saint-Phar ce qu'Angélique a fait pour Médor ». Par ce ton badin, il semble bien que Sedaine ne prenait pas lui-même très au sérieux le sujet qu'il avait familièrement emprunté à Boufflers pour lui donner la forme dramatique. Aussi bien, n'était-ce point une œuvre sérieuse qu'il prétendait offrir aux spectateurs de l'Académie royale de musique.

Quelques biographes ont prétendu que Monsigny aurait eu, en écrivant sa partition d'*Aline*, l'intention de se poser en réformateur et d'apporter à l'Opéra un ouvrage destiné, dans sa pensée, à donner une note essentiellement nouvelle et à battre en brèche les traditions en honneur à ce théâtre. A peine est-il besoin de réfuter une telle proposition, semblable prétention de sa part étant absolument inadmissible. Monsigny était trop modeste et il avait trop de bon sens pour rêver une entreprise de ce genre; il avait surtout trop conscience de la faiblesse de ses moyens d'exécution pour qu'un tel projet pût hanter sérieusement son cerveau. C'était bien assez, de sa part, d'oser essayer ses forces sur une scène comme celle de l'Opéra, où sa Muse aimable pouvait se trouver mal à l'aise et un peu dépaysée, et il avait déjà fort à faire pour ne pas se montrer trop indigne d'y paraître. Il faut donc reléguer au rang des fables les idées qu'on lui a sottement prêtées à ce propos.

Il est bon de remarquer d'ailleurs que, par son sujet et par la façon dont Sedaine l'avait traité, *Aline* n'était pas une œuvre à tapage et à prétentions dramatiques. C'était simplement une sorte de comédie lyrique, agrémentée de danses et de divertissements, qui, à part une certaine ampleur de forme nécessitée par le cadre dans lequel elle se produisait, ne sortait guère



Costume de Larrivée dans le rôle de Saint-Phar d'*Aline, reine de Golconde*,
gravé par Gravelot d'après le dessin de Dandridge. — (Bibliothèque nationale.)

Monsigny du genre auquel il était habitué. Elle était attendue par le public avec curiosité, et elle fut accueillie par lui avec intérêt. Castil-Blaze, qui écrit toujours l'histoire à sa manière, prétend au contraire qu'elle trouva les spectateurs hostiles : — « La comédie mêlée de chant, dit-il, avait obtenu des succès merveilleux. Elle jouissait de toute la faveur du public, et battait en ruine l'ancien opéra sérieux. Amener cet opéra-comique sur notre grand théâtre semblait un moyen adroit et certain de régénération, un gage de prospérité pour l'Académie. Point du tout : on courait applaudir l'opéra-comique à la Comédie-Italienne, on ne voulut pas l'accepter à l'Opéra : les formes nouvelles des airs de danse, la marche leste et dégagée des mélodies vocales de Monsigny. que l'on admirait autre part, furent regardées comme une profanation du temple consacré par Lulli, Colasse et Rameau. *Aline, reine de Golconde* ne put se maintenir sur son trône académique. Il est juste de dire que cet ouvrage n'était point a la hauteur des autres compositions du même musicien. Ce n'est pourtant pas sa faiblesse qui le fit proscrire, mais le préjugé dès longtemps enraciné. On croyait qu'il était de la dignité de l'Académie de ne rien changer à ses allures usitées, et de ne point céder au désir impertinent du public d'entendre quelque chose de nouveau, de meilleur. Les frais de la mise en scène d'*Aline* s'élevèrent à 33.750 livres. L'Académie ne s'était pas encore montrée prodigue à ce point (1). »

Il n'y a rien de vrai dans tout ceci, pas même le chiffre des frais de mise en scène, que Castil-Blaze a pris, selon son habitude, dans son imagination. *Aline* ne fut point du tout « proscrite » par le public, qui l'accueillit sans enthousiasme, mais plutôt, je l'ai dit, avec intérêt. Elle obtint, à sa création, quelque chose comme une cinquantaine de représentations. De plus, on en fit deux reprises, l'une le 26 mai 1772, l'autre le 4 juillet 1779. Enfin, un peu plus tard encore, elle fut remontée spécialement pour les spectacles de la cour, et représentée ainsi à Versailles, « devant Leurs Majestés », le 23 mai 1782. On voit qu'il y a loin de là à une chute, comme on pourrait le croire d'après le récit de Castil-Blaze. Voici d'ailleurs ce qu'en disait

(1) Castil-Blaze : *L'Académie impériale de musique.*

le *Mercure* lors de sa seconde reprise, celle de 1779 : — « On continue les représentations de *la Reine de Golconde*, qui ont été



Costume de Sophie Arnould dans le rôle d'Aline d'*Aline, reine de Golconde*. (Archives de l'Opéra.)

suivies autant qu'on pouvait l'attendre de la saison (on était au mois de juillet). Cet opéra, *qui a eu du succès dans la nouveauté et à*

la première reprise, est toujours sûr de plaire. M. de Monsigny n'a fait d'autre changement à sa musique que de fortifier les accompagnements d'une partie des récitatifs; et ce changement, quoique peu remarqué, a paru d'un bon effet. Si les deux auteurs composaient aujourd'hui cet opéra, peut-être suivraient-ils une autre marche dans la coupe générale du drame. Le public regrette que leurs talents, qu'il a si souvent applaudis, ne se réunissent pas encore pour lui procurer de nouveaux plaisirs (1) ».

Ceci établi, voyons un peu l'opinion des contemporains. Grimm d'abord, qui, comme toujours, montre son hostilité à l'égard de Monsigny :

..... Ce sujet était charmant à placer sur le théâtre, et on nous annonçait depuis deux ans un opéra fait par M. Sedaine et M. de Monsigny, qui devait faire époque sur l'ennuyeux théâtre de l'Académie royale de musique. Cet opéra vient d'être joué avec un succès qu'il faut attribuer à la dépense que les directeurs de ce spectacle ont faite en habits et en décorations, car d'ailleurs le public n'a point reconnu dans le poème le génie et la touche de M. Sedaine, et les connaisseurs ont trop bien retrouvé dans la musique les maigres talents de M. de Monsigny. Mais comme il y a à Paris mille personnes en état d'apprécier le mérite d'un poème contre une qui se connaisse en musique, toutes les critiques se sont portées sur le poète, et les défauts du musicien, bien autrement nombreux et barbares, ont à peine choqué...

Grimm ne s'en tient pas là : quelques jours après il revient sur ce sujet, cette fois pour opérer une charge à fond contre Monsigny. On voudrait seulement savoir de qui il tient les connaissances techniques qui lui permettent une critique de ce genre :

Il me reste un mot a dire sur la musique de *la Reine de Golconde.* M. de Monsigny n'est pas musicien de profession, et il n'y a rien qui n'y paraisse. Sa composition est remplie de solécismes ; ses partitions sont pleines de fautes de toute espèce. Il ne connaît point les effets ni la magie de l'harmonie; il ne sait même pas arranger les différentes parties de son orchestre et assigner à chacune ce qui lui appartient; ses basses sont presque toujours détestables, parce qu'il ne connait pas la véritable basse du chant qu'il a trouvé, et qu'il met ordinairement dans la basse ce qui devrait être dans les parties

(1) *Mercure*, Juillet 1779. — Dès la création de l'ouvrage, en 1766, la Cour avait voulu le voir, et on en donnait une représentation à Versailles. M[lle] Adèle Monsigny consigne ainsi le fait dans ses notes : — « En 1766, *la Reine de Golconde* fut représentée à Versailles. Mon père assista au spectacle. Après la représentation il fut présenté a Louis XV, qui lui donna de sa main une montre à répétition dont mon père s'est servi toute sa vie. »

intermédiaires. Aussi, toute oreille un peu exercée est bientôt excédée de cette foule de barbarismes, et en Italie M. de Monsigny serait renvoyé du théâtre à l'école pour étudier les premiers éléments de son art et expier ses fautes sous la férule; mais en France le public n'est pas si difficile, et quelques chants agréables mis en partition comme il plaît à Dieu, des romances surtout, genre de musique national pour lequel le parterre est singulièrement passionné, ont valu à ce compositeur les succès les plus flatteurs et les plus éclatants. On le regardait même comme l'homme le plus propre à opérer une révolution sur le théâtre de l'Opéra et à faire la transition de ce vieux et misérable goût qui y règne à un nouveau genre, sans trop choquer les partisans de la vieille boutique, et sans trop déplaire aux amateurs de la musique.

M. de Monsigny a mal justifié ces espérances; il n'a pas fait faire un pas à l'art. Son opéra de *la Reine de Golconde* est un opéra français dans toute la rigueur du terme, et je défie les plus grands rigoristes de lui reprocher la moindre innovation, la plus petite hérésie. Il en est arrivé une chose bien simple, c'est que M. de Monsigny n'a contenté aucune classe de ses juges. Les amateurs de la musique l'ont abandonné aux vieilles perruques, qui ne lui ont pas rendu justice. Ce compositeur a oublié de faire une observation de la plus grande importance pour un musicien qui veut réussir : c'est qu'on vante la musique de Lulli, non parce qu on la trouve réellement belle, mais parce qu'elle est vieille. Ainsi, tout homme qui travaille à s'approcher du vieux goût est sûr de déplaire même à ceux qui en sont les plus chauds défenseurs.

De Grimm, passons à Collé. A pédant, pédant et demi. Avec celui-ci, les deux auteurs ont chacun son compte :

On a donné la premiere représentation d'*Aline, reine de Golconde,* ballet héroïque de M. Sedaine, musique de Monsigny. Ce poème, pris d'un petit conte fait il y a quelques années par l'abbé de Boufflers, aujourd'hui chevalier de Malte, faisoit espérer au public que M. Sedaine auroit saisi la gaieté et la gentillesse de son original; mais il n'a fait qu'une pastorale de ce conte singulier et gaillard. M. Sedaine avoit déjà prouvé, par les ariettes répandues dans tous ses opéras-comiques, qu'il ne savoit pas faire de vers, et qu'il ne savoit pas sa langue; mais comme tous les remplissages de ses pièces étoient en prose, le gros du public ne s'étoit pas aperçu du degré d'imperfection de sa versification et à quel point merveilleux il pousse l'ignorance du françois. Quoique je m'en doutasse beaucoup, j'avoue pourtant que j'en ai été surpris à la lecture de son opéra. Je désirerois que l'on pût me citer, depuis cent ans, un auteur qui ait eu le front de présenter sur un de nos théâtres, même sur ceux des opéras comiques, depuis leur création, une seule pièce aussi mal et aussi barbarement écrite en vers que l'est celle d'*Aline, reine de Golconde.* En vérité, ce sont les chansons du défunt cocher de M. de Verthamont qu'il a fondues dans son opéra; encore sont-elles plus lyriques que ses vers. On ne conçoit pas davantage comment on a pu faire de la musique sur de pareilles

paroles; aussi M. de Monsigny ne s'est-il guère embarrassé de la prosodie de la langue, qu'il choque à tout moment et sans scrupule. La musique de ce ballet a paru d'abord mauvaise, petite, et aussi ennuyeuse que le poème: et c'est ainsi que l'on en parloit généralement pendant les trois ou quatre premières représentations, auxquelles, pourtant, il y avoit la plus grande affluence; mais comme toutes ces pièces à ariettes commencent toujours par être sifflées, et qu'elles finissent par avoir soixante ou quatre-vingts représentations de suite, témoin *le Roi et le Fermier*, que j'ai vu culbuter la première fois et qui s'en est relevé par deux cents représentations tout au moins, je ne voudrois pas jurer qu'*Aline*, à la honte du goût actuel de notre nation, n'eût par la suite un succès aussi brillant que toutes les autres rapsodies de ce genre monstrueux. Au reste, la musique de cet opéra, que l'on avoit annoncé pour avoir un caractère de singularité qui devoit surprendre tout le monde, n'a rien qui la distingue de la musique des pièces à ariettes de notre Comédie-Italienne; à moins qu'on ne trouve peut-être cette différence dans une plus grande monotonie et un ennui plus marqué (1).

Je suis bien obligé de déclarer que, en ce qui concerne Sedaine, Collé a complètement raison. On ne retrouve plus, dans le livret d'*Aline*, les qualités si rares qui distinguent ceux du *Déserteur*, du *Roi et le Fermier*, et aussi celui de *Richard Cœur-de-Lion*, que Monsigny devait lui refuser plus tard. La pièce est franchement mal faite, ce qui peut étonner de la part de Sedaine. Pour ce qui est du style, il n'en faut pas parler et Collé n'exagère rien. C'est quant à la musique que son jugement peut paraître excessif. Le tort de Monsigny fut de ne point faire à l'Opéra autre chose que ce qu'il faisait à la Comédie-Italienne, et ce tort me paraît surtout avoir pour cause le peu de solidité de son éducation musicale. L'œuvre manque de l'ampleur nécessaire, l'orchestre en est maigre, et elle devait être écrasée dans le vaste cadre de l'Opéra. Ce ne sont point les roulades et les vocalises que le compositeur a semées dans le rôle d'Aline qui donneront à sa musique le style et la fermeté qu'elle devrait avoir. Mais cette musique est loin d'être désagréable, comme le dit Collé, elle contient des pages aimables, et son défaut est de ne point convenir au milieu où elle se produisait. Adolphe Adam l'a jugée sainement dans sa courte notice sur Monsigny: — « Monsigny, dit-il, après ses deux grands succès du *Roi et le Fermier* et de *Rose et Colas*, crut avoir assez contribué, pour le moment du moins,

(1) Collé : *Journal historique*.

à la fortune de la Comédie-Italienne, et il écrivit un grand opéra en trois actes, *Aline, reine de Golconde*, qui fut représenté en 1766



Sophie Arnould, d'après un portrait attribué à La Tour. — (Archives de l'Opéra.)

à l'Académie royale de musique, et qui obtint un très grand succès. Ce succès s'explique moins pour nous que celui des ouvrages qu'avait donnés précédemment Monsigny. Il semble

moins à l'aise sur ce vaste théâtre; la musique de Rameau lui avait déplu, et son récitatif et ses airs de danse sont écrits exactement dans la même forme. L'air de bravoure de la haute-contre ressemble beaucoup à celui de *Castor et Pollux*, écrit près de quarante ans auparavant. Les airs sont mélodieux, mais manquent d'originalité. Ce n'est plus le Monsigny de la Comédie-Italienne ; là il est réellement créateur, tandis qu'à l'Opéra il ne se montre que le continuateur d'une école à laquelle il ne croit pas (1). ».

J'ignore où Adam a pris que la musique de Rameau avait déplu à Monsigny; pour ma part, je n'ai jamais rien rencontré de semblable. D'ailleurs, je dois le dire, je n'ai pas connaissance d'une seule opinion émise par Monsigny non seulement sur Rameau, mais sur aucun des musiciens ses contemporains. Ses lettres sont extrêment rares (à ce point que malgré toutes mes recherches j'en ai pu découvrir deux à peine), et dans le peu qu'on connait, il n'est jamais question de ses émules ou de ses rivaux. Au reste, ce que nous savons de son caractère, de tous points honorable, ne nous est révélé que par ceux qui l'ont connu, son parent Pierre Hédouin (2), M[me] de Genlis, M[me] Gorgette Ducrest et quelques autres. L'existence entière de Monsigny semble avoir été extrêmement discrète et réservée.

Revenons à *Aline*. Malgré ses défauts et, à un certain point de vue, son insuffisance, *Aline* fut, nous l'avons vu, très favorablement accueillie du public. Il est vrai de dire que la pièce était fort bien jouée et réunissait quelques-uns des meilleurs artistes de l'Opéra. C'est la tendre Sophie Arnould, alors dans tout l'éclat de son talent et de sa beauté, qui personnifiait Aline avant de devenir la pathétique Iphigénie et l'admirable Eurydice de Gluck; elle apportait dans ce rôle toute sa grâce séduisante et le charme qui la caractérisait si bien. Saint-Phar, c'était Larrivée, chanteur à la voix sonore et superbe qui était en même temps un remarquable comédien, et qui devait, lui aussi, être un des meilleurs interprètes de Gluck. Quant aux deux

---

(1) Ad. Adam : *Derniers souvenirs d'un musicien*.

(2) Qui a publié une intéressante notice sur Monsigny, dans un volume intitulé *Mosaïque* (Valenciennes, impr. Prignet, 1856, in-8°).

autres rôles, relativement secondaires, ils étaient joués, celui de Zélis par Mlle Durancy, celui d'Usbeck par Legros. D'autre part, l'Opéra s'était mis en grands frais pour cet ouvrage et l'avait monté avec le plus grand soin, ce que le *Mercure* nous fait savoir par ces détails qu'il donne sur la mise en scène :

..... On a cherché à rendre l'exacte vérité du costume dans les habits, lesquels ont été faits sur des dessins exacts, même sur des modèles tirés du pays même. On a parfaitement bien représenté la magnificence et la richesse asiatiques, jusques sur les vêtemens des nombreux cortèges qui forment la pompe de cette représentation. Les mêmes soins et la même dépense ont été prodigués pour les décorations. Une place publique, un kiosque élevé sur le bord de la mer, une salle où tout ce qui la meuble est copié d'après des objets réels du pays, un extérieur de palais, un jardin et un kiosque dont l'effet est charmant et qui transporte le spectateur dans le sein de l'Inde, enfin tout peint avec noblesse et agrément la nature et l'art d'un climat étranger et fort différent du nôtre. On connoit à présent toute l'excellence des talens de ceux qui exécutent les différentes parties des décorations de ce spectacle. Celles du salon asiatique et du bocage européen, terminé par le plus agréable paysage, ont été peintes d'après des dessins et esquisses du célèbre M. Boucher, premier peintre du roi ; on doit juger ce que cela ajoute au mérite d'une fidèle et savante exécution. L'invention des autres, chacune dans leur genre, n'est pas moins caractéristique et très heureusement adaptée aux meilleurs effets de la perspective théâtrale. La singularité, la variété et la magnificence de ces diverses parties du spectacle produisent, de l'aveu général, un grand effet, auquel la nouveauté ajoute quelque chose de piquant qui soutient le plaisir et donne le désir de le revoir.

Sedaine avait-il quelque crainte sur le sort de son *Aline* au moment de son apparition ? Il ne paraissait pas trop rassuré en en faisant parvenir le livret, quelques jours avant la représentation, à son confrère Favart, avec une lettre dans laquelle il semblait faire preuve d'une modestie qui ne lui était pas coutumière, car, on peut bien le dire, ce n'était pas par la modestie qu'il brillait d'habitude. Voici cette lettre :

1766, 8 avril.

Voici, mon cher maître en Apollon, ma timide *Aline* qui va chercher près de vous de quoi se rassurer sur le jugement qu'en doit porter le public ; puisse-t-elle y trouver quelque peu de cette élégance, de cette délicatesse, de cette pureté d'expression qui caractérisent vos ouvrages, et puissiez-vous en même temps ne jamais douter de la tendre et sincère amitié avec laquelle je suis, etc.

SEDAINE.

Je vous prie d'en envoyer un exemplaire à M. l'abbé de Voisenon, et de lui présenter mes excuses de ce que je n'ai pas été encore le remercier chez lui de ce qu'il a fait pour mon abbé, mes remercimens de ce qu'il est venu à notre répétition, et mes respects ainsi qu'à madame Favart, à laquelle j'aurais bien voulu envoyer un exemplaire, mais je n'en ai qu'un petit nombre.

S'il avait en effet quelques craintes, elles ne durent pas tarder à être dissipées. En somme, et que ce fût plutôt grâce à une excellente interprétation et au riche spectacle dont leur œuvre était entourée qu'à la valeur propre de celle-ci, ni Sedaine ni Monsigny n'eurent à se plaindre du résultat final. Si la carrière d'*Aline* ne fut pas absolument brillante, elle resta du moins très honorable et ne porta nul préjudice à la renommée de ses deux auteurs. On en fit d'ailleurs, je l'ai dit, deux reprises, l'une le 26 mai 1772, l'autre le 4 juillet 1779. A cette dernière, l'ouvrage était jouée par Mlle Levasseur et Mlle Joinville, par Moreau et Lainez. Dans son numéro du 11 juillet, le *Mercure* mentionnait ainsi l'effet très favorable de cette reprise : — « Les représentations de *la Reine de Golconde* se continuent avec succès. Le second acte réunit tous les suffrages. Le public semble regretter que M. Monsigny, qui a enrichi la Comédie-Italienne d'un grand nombre de chefs-d'œuvre, paroisse avoir abandonné la vraie scène lyrique... » Hélas! nul ne savait alors qu'il avait abandonné le théâtre à tout jamais, je dirai pourquoi quand le moment sera venu (1).

---

(1) Trente-sept ans plus tard, le 2 septembre 1803, une seconde *Aline* voyait le jour, celle-ci sur la scène de l'Opéra-Comique. Les auteurs en étaient Vial et Favières pour les paroles, et Berton pour la musique. Cette nouvelle *Aline* obtint un succès éclatant, et Berton, dans les termes que voici, offrait respectueusement à Monsigny la dédicace de sa partition :

« Monsieur,

» Vous avez enrichi de vos chants mélodieux le poème de *la Reine de Golconde*, grand opéra. J'ai fait quelques ariettes sur celui d'*Aline*, opéra-comique. J'espère que personne ne pensera qu'en écrivant cette musique, j'aie eu la folle prétention de lutter avec un de mes maîtres, et j'ose croire que vous n'y verrez que le désir que j'ai eu de marcher avec plus d'assurance dans une voie que vous avez si bien tracée. Je vous prie donc, Monsieur, de m'en donner une preuve en me permettant de vous dédier cet ouvrage. Le nom de l'auteur de *la Reine de Golconde*, de *Rose et Colas*, du *Déserteur*, de *Félix* et de tant d'autres chefs-d'œuvre sera toujours une Egide sacrée pour un compositeur, dans tous les pays où l'on sait apprécier la musique naïve et touchante.

» J'ai l'honneur d'être votre très humble serviteur,

» H. BERTON ».

Ici nous avons à dire quelques mots, mais quelques mots seulement, d'un ouvrage qui ne parut jamais devant le grand public, quoique cependant il ne soit pas, comme on l'a dit, resté complètement inédit. Tous les biographes signalent deux opéras laissés par Monsigny et demeurés, selon eux, totalement inconnus, *Baucis et Philémon* et *Pagamin de Monègue*. Or, pour le premier l'assertion n'est pas tout à fait exacte, et j'en ai trouvé la preuve dans les *Mémoires* de Mme de Genlis, qui nous apprend qu'il fut joué, ainsi que beaucoup d'autres, dans un des spectacles donnés chez le duc d'Orléans, où Mme de Montesson s'était chargée du rôle principal. C'est encore Sedaine qui avait fourni à son ami le livret de cet ouvrage, et voici les quelques détails que donne à son sujet Mme de Genlis à la date de 1767 : — « ... Je n'allai point cette année à Sillery, parce que j'étais grosse; mais j'allai avec ma tante à l'Ile-Adam, où je jouai encore la comédie malgré ma grossesse. Ma tante joua dans un opéra dont la musique était de Monsigny; cet opéra n'a été ni joué ni gravé; dans la suite Monsigny, par dévotion, le brûla (1). Il avait pour titre *Baucis et Philémon;* la musique en était charmante. Ma tante jouait Baucis; elle était en vieille pendant les deux premiers actes; le rôle était fait pour sa voix, elle l'avait fort étudié; le costume de vieille la rajeunissait et lui donnait l'air d'avoir vingt ans. Elle eut beaucoup de succès dans ce rôle; elle le méritait. »

Pourquoi *Baucis et Philémon* ne parut-il alors sur aucun théâtre? c'est ce que je ne saurais dire. Mais nous verrons, par la suite, que ses auteurs ne s'en désintéressèrent pas complètement, et que ce n'est pas leur faute si le public ne fut jamais appelé à le juger. Il n'en était pas moins nécessaire de faire connaître son existence dès cette époque et son apparition discrète devant des spectateurs choisis.

Et le 1er octobre 1823, une troisième *Aline* se présentait, comme la première, sur la scène de l'Opéra, mais cette fois sous la forme d'un ballet-pantomime en deux actes dû au danseur Aumer. La musique était arrangée par Gustave Dugazon sur des motifs de celles de Monsigny et de Berton. C'est l'admirable Mlle Bigottini qui personnifiait Aline.

(1) Ce détail est notoirement inexact, et nous en aurons plus tard la preuve incontestable.

Nous arrivons à l'histoire d'un ouvrage assez singulier, dont Monsigny semble avoir écrit la musique un peu à son corps défendant, et seulement pour satisfaire au désir à ce sujet exprimé par le duc d'Orléans, chez lequel il devait être joué tout d'abord, comme le précédent. Toutefois, plus heureux que celui-ci, il ne tarda pas à prendre place ensuite dans le répertoire de la Comédie-Italienne. Il est vrai qu'il n'y resta pas longtemps, grâce aux défauts et à l'insuffisance d'un livret absurde. Il s'agit de *l'Ile sonnante*, dont l'auteur était le chansonnier Collé, qui avait fait mieux avec sa comédie agréable de *la Partie de chasse d'Henri IV*, mais qui, par ailleurs, était bien l'être le plus désagréable qui se pût imaginer, vaniteux, cassant, plein de bile et d'humeur, jugeant l'univers entier du haut de la supériorité qu'il s'attribuait, trouvant détestable tout ce qui venait d'autrui et n'ayant d'indulgence que pour ce qui venait de lui-même. Il faut lire son *Journal*, très curieux au surplus, pour voir à quel point un homme peut être infatué de sa personne et quelle opinion il se fait de son immense valeur.

Ce Collé était vraiment un drôle de personnage, dont le caractère intellectuel se distinguait surtout par deux sentiments bizarres : d'une part, une hostilité singulière à l'égard du genre de l'opéra-comique, qu'il avait en véritable horreur; de l'autre, un mépris profond pour les musiciens, qu'il mettait en quelque sorte hors la loi sociale. Qu'on ouvre son *Journal*, et l'on verra avec quelle aimable candeur il parle du plus grand d'entre eux, de Rameau, sans craindre d'ailleurs de généraliser : — « Tout musicien est une bête, dit-il, c'est une règle générale à laquelle je n'ai guère vu d'exception; et c'est Rameau, homme de génie dans son art, mais bête brute d'ailleurs, qui, le premier, a amené en France la mode de sacrifier à la musique l'action d'un poème, le sens d'un rôle, et même le sens commun (1). » Veut-on savoir ce qu'il pense de Philidor, qui était le premier après Rameau? voici : — « ... Ce Philidor a fait des opéras à Londres (ce qui est inexact), et ils disent qu'ils n'ont point réussi; c'est d'ailleurs le plus grand joueur d'échecs de l'Europe... Sa musique et ses échecs ne l'empêchent pas pourtant d'être une bête à tous autres

(1) Collé : *Journal historique*, t. II, p. 269.

COLLÉ.



Portrait de Collé.

égards; il est en conséquence d'une suffisance et d'une fatuité révoltantes. Je l'ai vu jouer aux échecs; il étonne, et d'autant plus, comme je l'ai dit, et personne ne m'en dédira, que c'est très réellement une bête (1). » Or, non seulement Philidor n'avait pas l'ombre de vanité, mais, même son talent mis à part, sa correspondance suffirait à prouver qu'il était tout autre chose que ce que prétend Collé.

On verra plus loin l'opinion qu'il avait de Monsigny, opinion qui exciterait l'indignation si elle ne faisait simplement hausser les épaules, et dont Mme de Genlis fait, de son côté, justice dans ses *Mémoires*. Au reste, il faut voir comment ledit Collé traite tous ses confrères, et de quelle façon il apprécie leur talent et leurs œuvres; pour se rendre compte de la grâce et de l'aménité de sa critique, il suffit de la voir s'exercer sur n'importe lequel des ouvrages dont il se plaît à parler, *les Moissonneurs* de Favart, *les Deux Amis* de Beaumarchais, *le Fabricant de Londres* de Fenouillot de Falbaire, *les Valets maîtres* de Rochon de Chabannes, *les Étrennes de l'amour* de Cailhava, *Hamlet* de Ducis, *le Bourru bienfaisant* de Goldoni, *le Marchand de Smyrne* de Chamfort, etc. Je ne prétends certes pas qu'il n'y ait là que des chefs-d'œuvre, mais je constate que rien ne trouve grâce devant ce pédant insupportable, devant ce juge toujours venimeux, envieux, grincheux et jaloux.

Mais aussi bien, à propos de son *Ile sonnante* et de sa collaboration avec Monsigny, nous allons avoir l'occasion d'apprécier la situation que celui-ci occupait auprès du duc d'Orléans, et nous connaîtrons la nature de ses relations non seulement avec le prince, mais avec la charmante femme qu'il avait épousée secrètement, Mme de Montesson. Des détails intéressants nous seront fournis à ce sujet par Mme de Genlis, nièce de Mme de Montesson, dont l'affection pour sa tante était mince, mais qui, vivant au Palais-Royal, était placée pour bien voir et bien juger.

Précisément, le mariage du duc d'Orléans, qui n'était secret qu'officiellement, n'avait pas été du goût de son fils, lequel n'avait pas laissé d'en exprimer son sentiment. Mme de Genlis dit à ce propos dans ses *Mémoires :* — « M. le duc d'Orléans

(1) Collé : *Journal historique*, t. II, p. 270.

fut, comme je l'ai dit, très fâché du mécontentement de son fils; il confia son chagrin au bon Monsigny, qu'il aimait et estimait avec raison, et qui, sous prétexte de prendre ses ordres pour les détails relatifs à sa place, avait les matins avec lui de longs entretiens dans lesquels M. le duc d'Orléans lui parlait avec une confiance qu'il n'avait avec aucune des personnes considérables qui lui étaient attachées. Monsigny allait aussi très souvent chez ma tante, qui le demandait pour lui faire répéter quelques morceaux de musique; de là il passait chez M. le duc d'Orléans, qui le retenait toujours pour causer (1). »

On sait que le théâtre était pour le duc d'Orléans une véritable passion. On jouait sans cesse la comédie chez lui, soit à Paris, soit à la campagne, et tout le monde y prenait part, à commencer par lui. Mme de Genlis nous renseigne aussi sur ce point : — « Nous restâmes six semaines à l'Ile-Adam, ensuite je passai quelques jours à Paris, au bout desquels je partis avec ma tante pour Villers-Cotterets, où j'allais pour la première fois. Nous avions encore appris des rôles pour y jouer la comédie, et même l'opéra. Nous jouâmes *Vertumne et Pomone*. Je jouais Vertumne, qui est déguisé en femme, ma tante jouait Pomone; elle avait imaginé de se faire faire un habit garni de pommes d'api et autres fruits. Mme d'Egmont dit qu'elle ressemblait à une serre chaude. Cet habit était lourd, ma tante était petite, et n'avait pas une jolie taille; sa voix était trop faible pour un rôle d'opéra; elle échoua tout à fait dans celui-ci. Le marquis de Clermont, depuis ambassadeur à Naples, joua très bien le dieu Pan. J'eus un succès inouï dans mon rôle de Vertumne. Nous avions dans les ballets tous les danseurs de l'Opéra; on devait donner trois représentations de ce spectacle, on ne le joua qu'une fois, ainsi que *l'Ile sonnante*, opéra-comique, paroles de Collé et musique de Monsigny. J'y jouais une sultane, et j'ouvrais la scène par une grande ariette que je chantais en m'accompagnant de la harpe. Monsigny avait fait l'ariette et le rôle pour moi. J'avais un habit superbe, chargé d'or et de pierreries; et quand on leva la toile, je fus applaudie à trois reprises, et on me redemanda deux fois mon ariette. Il me fut impossible

(1) *Mémoires* de Mme de Genlis, t. II, p. 117.

de ne pas remarquer que ma tante, après le spectacle, avait beaucoup d'humeur. Nous jouâmes *Rose et Colas;* ma tante, qui avait trente ans, fit le rôle de Rose, et moi celui de la mère Bobi. Nous jouâmes encore *le Déserteur*. Mme de Montesson y joua le beau rôle, je jouai celui de la petite fille... (1).

On voit que tout le répertoire de Monsigny y passait (2). Mme de Genlis nous parle encore de lui : — « Monsigny, l'un des plus honnêtes hommes que j'aie connus, et qui avait beaucoup d'esprit naturel, se passionna pour ma voix et pour ma harpe, et venait tous les jours faire de la musique avec moi dans ma chambre. Je pris de l'amitié pour lui; nous causions tout en faisant de la musique; il me contait beaucoup de petites choses curieuses, et il m'en dit une qui me parut surprenante. C'est que ma tante lui avait recommandé en secret, ainsi qu'à Sedaine, de ne lui donner *que des louanges* aux répétitions (où se trouvait toujours M. le duc d'Orléans) et de ne lui donner des avis qu'en particulier; elle disait que cela l'encourageait. Monsigny et Sedaine pensaient bien qu'il s'agissait de la faire valoir auprès de M. le duc d'Orléans, et à cet égard ils la secondaient à merveille, car ils lui prodiguaient les éloges. Ce manège lui réussit parfaitement; M. le duc d'Orléans était persuadé qu'elle avait des talents miraculeux... (3) »

(1) *Mémoires*, t. Ier, pp. 313-314. — Mme de Montesson, aussi enragée de théâtre que le duc d'Orléans, ne se contentait pas de jouer ainsi la comédie et l'opéra : elle faisait des pièces, dont elle et son époux se faisaient les principaux interprètes, et qui n'étaient pas toujours bonnes. Voici ce que, dans ses *Souvenirs et Portraits*, dit à ce sujet le duc de Lévis, beaucoup plus bienveillant cependant que Mme de Genlis : — « Madame de Montesson est auteur de plusieurs pièces de théâtre, qui furent toutes représentées chez M. le duc d'Orléans, et souvent il fut, ainsi qu'elle, au nombre des acteurs. Ces pièces avaient, comme on s'y attend bien, un succès infaillible. Il ne fallait pas dans les spectateurs beaucoup de politesse pour les applaudir, parce qu'elles n'étaient pas précisément mauvaises, et cependant il en fallait, parce qu'elles n'étaient pas bonnes; on y remarquait plus de sens que de verve, plus d'adresse que de talent; jamais rien de choquant ou de ridicule, mais aussi rien de saillant, pas un trait heureux, pas un mot piquant. Le dénouement arrivait au bout des cinq actes, comme les morts de vieillesse, parce qu'il faut bien que tout finisse; alors on éprouvait, pour la première fois, un mouvement de gaîté en songeant au bon souper qui suivait immédiatement cette froide représentation. »

(2) De même qu'à Trianon, où, Mme Campan nous l'apprend dans ses *Mémoires*, la reine Marie-Antoinette jouait non seulement *le Roi et le Fermier*, comme nous l'a dit Grimm, mais encore *Rose et Colas* et *On ne s'avise jamais de tout*, ainsi que *le Sorcier* de Philidor.

(3) *Mémoires* de Mme de Genlis, t. Ier, pp. 318-319.

Mme de Genlis cite encore à diverses reprises le nom de Monsigny, qui, dit-elle, servait souvent d'intermédiaire entre elle,



Portrait de Mme de Genlis, dessiné par Miris, gravé par Copia. — (Bibl. nationale.)

M. le duc d'Orléans et Mme de Montesson, lorsque quelque petit différend s'élevait entre eux sur un sujet quelconque.

Occupons-nous enfin de *l'Ile sonnante.* On avait déjà joué chez le duc d'Orléans la comédie encore inédite de Collé, *la Partie de chasse d'Henri IV*, et une ou deux parodies du même. Le prince lui demanda un jour un autre ouvrage important, mais dans lequel la musique aurait sa part. C'est alors que, ayant à faire une pièce à ariettes, il eut l'idée au moins bizarre d'en profiter pour jeter le ridicule sur ce genre, qui était pour lui l'abomination de la désolation. Comme il en fait complaisamment l'historique dans son *Journal*, je vais lui emprunter les détails relatifs à cette fameuse *Ile sonnante*, qu'il considère, en ce qui le concerne, comme une manière de chef-d'œuvre :

J'ai trouvé, dit-il d'abord, j'ai trouvé un sujet pour faire la pièce à ariettes que M. le duc d'Orléans m'a demandée. Je lui en ai déjà montré le plan, qu'il a approuvé. Il veut que ce soit Monsigny qui en fasse la musique; j'eusse mieux aimé Philidor. Ce sujet, qui est entièrement de mon invention, me rit beaucoup et est totalement dans mon genre. Je vais à Viry le 5 de ce mois, et je compte y travailler. *L'Ile sonnante* sera le titre de cette comédie, que j'ai arrangée en trois actes. Dans cette pièce, je me propose de jeter le ridicule sur le genre des comédies à ariettes; mais indépendamment de cette critique, mon sujet subsisteroit par lui-même si je voulois.

La pièce faite et terminée, il s'agit du musicien et de la musique à faire sur ce chef-d'œuvre :

Monsigny s'est enfin chargé de composer la musique de mon opéra à ariettes, de mon *Ile sonnante.* Il a fallu toutes les herbes de la Saint-Jean pour l'y déterminer. Sedaine, avec qui pour ainsi dire il est marié, étoit furieux de ce qu'il travailloit avec moi. M. le duc d'Orléans a été obligé de faire venir Sedaine pour lui faire avaler cette pilule, qu'il trouve, je crois, encore bien amère. J'eusse mieux aimé Philidor ; Monsigny n'a pas autant de force et de génie qu'en a ce dernier, à ce qu'ils disent tous. Il faut convenir pourtant qu'il a bien autant de vanité, d'amour-propre et de présomption que l'autre ; et c'est beaucoup dire, car l'amour-propre de Philidor est au-dessus de toute expression (1).

Enfin, tout est prêt, poème et musique, les rôles sont distribués, chacun a sa part, et il ne s'agit plus que d'organiser

(1) C'est sans doute en raison de ces lignes relatives à Monsigny, que Mme de Genlis écrivait de son côté : — « En général, les Mémoires *historiques* de ce siècle sont remplis de calomnies et de mensonges... Dans les Mémoires de Collé il y a un portrait sans aucune vérité du célèbre Monsigny : on l'y traite avec indignité, et ce grand compositeur, que j'ai connu dès mon enfance, avait autant de vertus et de loyauté que de talent. » — (*Mémoires*, T. IV, p. 4.)

les études. On procède d'abord à une sorte de lecture générale, l'affaire ne va pas sans quelque solennité, et l'on va voir à quel point le doux Collé s'exalte et se grise au sujet de son œuvre et du triomphe qu'elle lui paraît remporter. Il n'en ferait pas plus s'il s'agissait du *Menteur* ou du *Misanthrope*. Le morceau vaut d'être reproduit dans son entier :

Le vendredi 5 du courant (juin 1767), il y eut à Bagnolet une manière de répétition totale de *l'Ile sonnante*. Caillot, Laruette et une chanteuse que je ne connois point exécutèrent, avec M. le chevalier de Clermont et Mme la marquise de Montesson, tous les différens morceaux de chant de Monsigny ; je lus, moi, ma pièce à mesure, et un orchestre nombreux accompagnoit les ariettes, duos, trios, etc., etc.

Je n'ai point encore vu de sensation plus vive ; M. le duc de Chartres lui-même, qui est comme le mercure qu'on ne peut fixer, ne désempara pas un moment. Ce fut d'ailleurs de la part de tous les acteurs une attention soutenue, telle que je n'en ai jamais trouvé dans les grands et dans ces gens qui sont blasés sur tout. Après l'exécution, ce même orchestre et tous les musiciens parurent étonnés de la force de la musique : ils ne cessoient de répéter que jamais Monsigny n'en avoit composé d'un genre aussi mâle ; ils le mettoient au-dessus de Philidor. Ils n'avoient pas moins été frappés machinalement du poème, car tout est machinal chez les musiciens (il y tient) : son extrême singularité les avoit confondus. Ils n'avoient cessé de rire pendant que je lisois, et d'admirer le chant et la musique forte pendant qu'ils exécutoient. Laruette et Caillot, extasiés de la besogne de Monsigny, se récrioient en même temps sur l'extrême gaîté et la nouveauté originale de mon drame, dont ils trouvoient d'ailleurs la conduite exacte, et les ariettes rimées et faites avec la plus grande aisance et le plus grand soin. Ces deux comédiens, ou chanteurs, sont, à ce que l'on m'a assuré, les grands juges de ces pauvretés lyriques, qui font actuellement le fond de leur théâtre, et l'on veut qu'ils ne se trompent jamais dans les décisions qu'ils portent des comédies à ariettes qui les enrichissent à présent et que la postérité sifflera à coup sûr, si le goût ne vient pas à se perdre totalement. Nos neveux devront un jour nous trouver bien bêtes d'avoir applaudi à toute outrance ce genre métis, qui n'est qu'un assemblage monstrueux de celui de la farce et de l'opéra, de ce genre qui ôte toute illusion théâtrale, et que je trouve également opposé à la raison, à la vraie et belle nature, et à l'institution primitive du théâtre et du vrai poème dramatique.

Ce sont les sentimens que j'ai contre ce genre, qui m'ont fait entreprendre de jeter sur lui un ridicule qui fera peut-être rire, mais qui n'opérera pas de conversion : on ne peut l'attendre que du temps. Quoi qu'il en arrive, *l'Ile sonnante* sera du moins, si elle réussit, regardée quelque jour comme une réclamation et une protestation en forme contre le mauvais goût de ce siècle, et j'aurai l'honneur d'avoir osé la faire.

Revenons à l'enthousiasme que cet ouvrage a inspiré à la répétition, et qui

peut fort bien être démenti à la représentation (il le fut, et la pièce ne fut jouée qu'une fois). Les comédiens et musiciens qui l'ont entendu en ont été tellement enivrés, que le lendemain de cette répétition, qui étoit le jour de leur assemblée, sur le rapport de Caillot et de Laruette, les Comédiens italiens arrêtèrent de m'offrir mon entrée à leur spectacle. Le dimanche 6 de ce mois (1) je reçus d'eux, à ce sujet, une lettre très polie à laquelle je répondis, le lundi, que *l'Ile sonnante* n'avoit été composée que pour M. le duc d'Orléans, qu'elle alloit être jouée en juillet à Villers-Cotterets, et que sans les ordres de S. A., ni moi, ni Monsigny n'en pouvions disposer; que conséquemment je n'avois aucun titre qui pût me faire accepter décemment mon entrée.

Le mercredi 10, réponse des Comédiens à ma lettre. La voici :

« Monsieur,

« Quand nous avons délibéré de vous offrir vos entrées à notre spectacle, nous n'y avons été portés que par l'estime et la considération que méritent vôs talens, sans aucun motif d'intérêt personnel. Nous vous prions donc de vouloir bien les accepter comme une justice que nous vous rendons, et dont nous serions très mortifiés que vous ne voulussiez pas profiter, etc.

« Carlin, Lejeune, Balletti, Caillot,
Ciavarelli, Clairval, Champville, P. Véronèze. »

Comme je suis sûr du consentement de M. le duc d'Orléans pour faire jouer ma pièce aux Italiens, j'ai cru devoir me rendre à cette seconde politesse ; d'autant plus que *l'Ile sonnante* étant déjà regardée comme lue et reçue, j'ai dès ce moment le droit incontestable de jouir de mes entrées. J'ai été les en remercier, samedi 13, à leur assemblée.

Collé ne dut pas tarder à apprécier à leur valeur l' « enivrement » et l' « enthousiasme » dont avaient témoigné ses admirateurs. La vérité est que *l'Ile sonnante*, jouée à Villers-Cotterets dans les premiers jours d'août 1767, y obtint un succès tel..... que le duc d'Orléans ne jugea pas à propos de renouveler l'épreuve et d'en donner une seconde représentation. Elle ne fut pas beaucoup plus heureuse, comme nous allons le voir, à la Comédie-Italienne, où elle fit son apparition le 4 janvier 1768. Un juge pourtant fort indulgent d'ordinaire, d'Origny, en parle ainsi dans ses *Annales du Théâtre-Italien :* — « C'est une singulière idée que celle d'une isle où la musique a des autels, où tout marque son pouvoir, ressent son empire, et dans laquelle on

(1) Collé est tellement « enivré » lui-même, qu'il tronque les dates. Si le vendredi, jour de la répétition, était le 5 juin, le dimanche suivant devait être le 7, et non le 6.

ne parle qu'en chantant; elle vient de Rabelais (1); Collé y a ajouté une petite intrigue, dont le but est de ridiculiser le genre des comédies mêlées d'ariettes, et le 4 janvier 1768 on a représenté sa pièce sous le titre de *l'Ile sonnante*. Quoiqu'elle ne soit pas sans mérite, puisqu'elle a fourni à M. Monsigny des motifs nouveaux de tendresse, de force et d'harmonie, il seroit aussi déraisonnable de juger de l'auteur sur cette production qu'il y auroit d'injustice à juger de Molière sur *la Comtesse d'Escarbagnas*. » C'est très bien; mais Collé n'avait fait ni *Tartuffe* ni *l'École des femmes*.

Le *Mercure* n'est pas beaucoup plus encourageant: — « On a donné, dit-il, sur ce théâtre (la Comédie-Italienne) la première représentation de *l'Ile sonnante*, opéra-comique en trois actes, paroles de M. Collé, musique de M. de Monsigny. L'extrême singularité de ce drame a tenu quelques jours le public en suspens sur le jugement qu'il en devoit porter; mais le concours des spectateurs semble aujourd'hui l'avoir fixé, et nous comptons donner l'extrait de cette pièce dans le prochain *Mercure*. » Et l' « extrait » annoncé ne parut jamais.

Enfin, Grimm va nous donner la note exacte de l'effet produit:

On a donné sur le théâtre de la Comédie-Italienne la première représentation de *l'Ile sonnante*, opéra-comique en trois actes, par M. Collé, lecteur de M. le duc d'Orléans, et la musique par M. Monsigny. *L'Ile sonnante* avait été faite pour le théâtre de M. le duc d'Orléans à Villers-Cotterets, où elle fut représentée pendant le voyage de l'été dernier. Quelle que soit l'indulgence des spectateurs à qui un prince fait partager ses amusements avec autant de politesse que de désir de plaire, *l'Ile sonnante* tomba à Villers-Cotterets, comme on dit, tout à plat, et l'on n'osa jamais risquer de la jouer une seconde fois. Cet arrêt n'a pas épouvanté M. Collé, ou du moins il a voulu le faire ratifier par le public de Paris, qui a rendu le 4 de ce mois un arrêt confirmatif de la sentence de Villers-Cotterets, sans mettre cependant le poète et le musicien hors de cause et de procès: c'est-à-dire que cette *Ile sonnante* aura pourtant quelques faibles représentations.

On trouve une *Ile sonnante* dans Rabelais. Celle de M. Collé est peuplée par des gens qui parlent en chantant, ou du moins en rimant. Aussi ses per-

---

(1) On se rappelle les six premiers chapitres du livre cinquième de *Pantagruel*: « Comment Pantagruel arriva en l'Isle Sonnante, et du bruit qu'entendismes. » La vérité m'oblige à déclarer que le récit de Rabelais est considérablement plus gai que la divagation scénique de Collé.

sonnages s'appellent M. Vivace, où, à la française, *Vivatché* (1), M. Piano, M. Presto, Mme Mélophanie, qui s'appelait à Villers-Cotterets Cacophonie. Voilà des noms de bon goût! M. Collé, qui enrage depuis longtemps que l'opéra-comique en musique ait écrasé l'opéra-comique en couplets, a voulu faire la satire de l'opéra-comique en musique ; mais cette satire est la plus triste et la plus détestable de toutes les bouffonneries..... Tenez, M. Collé, la satire est naturellement chagrine, et n'est pas gaie, et une bouffonnerie qui n'est pas gaie est détestable. Les fous sont tristes au théâtre ; c'est le poète qui fait un opéra bouffon qui doit être fou, et non pas ses personnages..... Vos folies de *l'Ile sonnante* s'appellent, en français pur, des bêtises : or, être bête et être comique sont deux choses fort différentes.

La musique de *l'Ile sonnante* a paru agréable en beaucoup d'endroits ; mais elle n'a pu faire réussir la pièce. La musique n'est pas faite pour faire parler des fous, encore moins des fous plats qui ne sentent rien et n'expriment rien.

Collé, naturellement, ne voulut pas vis-à-vis de lui-même admettre sa déconvenue, et il en fit retomber la faute sur Monsigny, que son *Journal* traite de haut en bas : c'est dans l'ordre. Comme, quatre mois après la première représentation, le 5 mai, on donnait péniblement la treizième, ce qui suffit à caractériser l'empressement du public, il écrit ceci :

Le jeudi 5 du courant a eu lieu la treizième représentation de *l'Ile sonnante*, avec les changements dont j'ai parlé dans le mois dernier, à l'exception de l'ariette nouvelle, qu'il n'a pas plu à Monsigny d'ajuster pour la musique, dans un seul endroit qui le demandoit. Lui en ayant écrit mon sentiment avec quelque petit sarcasme, et lui ayant rappelé une autre impolitesse qu'il m'a faite en ne me donnant pas la musique d'un vaudeville que je lui avais composé, j'en ai reçu une réponse qui décèle bien que c'est un homme sans éducation, sans esprit, en un mot un très joli musicien. Cette aventure, de peu de conséquence, me procure l'avantage d'être brouillé avec un des hommes de France les plus ennuyeux ; c'est une tête perdue : les éloges des sots la lui ont tournée et lui ont donné un amour-propre de la force de celui de Molé et de Préville.

Collé n'était pourtant pas un imbécile ; mais on voit, par les citations empruntées à son *Journal*, combien la vanité et la haute opinion de soi-même peuvent faire dire de sottises à un homme d'ailleurs bien doué et qui n'était pas plus maladroit qu'un autre. Ce qui ressort de tout ceci, c'est que, par sa faute et quoi qu'il en pensât, *l'Ile sonnante* n'obtint pas plus de succès devant le grand public que devant les spectateurs de choix qui avaient été appelés d'abord à la juger.

(1) Grimm aurait dû dire : « à l'italienne », attendu que c'est l'exacte prononciation du mot *Vivace*.

VIII

Nous voici bientôt en présence du *Déserteur*, le chef-d'œuvre de Monsigny, je dirais volontiers aussi le chef-d'œuvre de Sedaine, tellement la pièce de celui-ci est bien faite, bien conduite, avec son heureux mélange de sentiment et de comique, tellement elle acquiert de valeur par la rare beauté, l'imprévu saisissant et la grandeur dramatique de son dénouement.

Au moment où *le Déserteur* se présentait aux spectateurs de la Comédie-Italienne, ce théâtre venait de remporter deux grands succès avec deux ouvrages dus à un jeune compositeur qui arrivait d'Italie et qui avait ainsi débuté d'une façon presque triomphale, donnant au public les arrhes d'une carrière qui promettait d'être longue et glorieuse. Ces deux ouvrages avaient pour titres *le Huron* et *Lucile*, et leur auteur s'appelait André-Modeste Grétry (1). Le succès de *Lucile* surtout fut complet; il n'empêcha pas pourtant celui du *Déserteur*, joué deux mois après elle, le 6 mars 1769, et qui devait se maintenir à la scène pendant plus d'un siècle (2).

Mais quelque sympathie, je dirais presque quelque admiration que m'inspire parfois la partition de Monsigny, je m'en voudrais de n'attribuer qu'à elle seule un succès aussi éclatant, et il me semble de toute justice d'en reporter une part sur la pièce de

---

(1) Grétry dit dans ses *Mémoires*, au sujet de son installation à Paris : — « ..... On écrivit à Liége que j'étais venu à Paris pour lutter contre les Philidor, les Duni et les Monsigni ; les musiciens de Liége reprochèrent à mes parents l'excès de ma témérité; cette menace ne me découragea pas; au contraire, elle enflamma mon émulation, et je me disais : Si je peux approcher de ces trois habiles musiciens, j'aurai le plaisir de surpasser les compositeurs liégeois, qui s'en reconnaissent très éloignés. »

(2) *Lucile* avait été jouée le 5 janvier. — Pour ce qui est du *Déserteur*, il était âgé de 124 ans lors de la dernière reprise qu'en fit l'Opéra-Comique, le 23 juin 1893. Et sera-ce la dernière ?

Sedaine. C'est surtout, me paraît-il, la valeur de l'une et de l'autre, aussi bien que l'accord parfait qui règne entre elles, qui justifie l'importance et la continuité de ce succès séculaire. Sedaine avait cette grande qualité qui au théâtre est une vertu : l'émotion. Il l'a prouvé dans *le Déserteur* comme il l'avait prouvé récemment, à la Comédie-française, dans *le Philosophe sans le savoir;* et comme il avait, dans Monsigny, un collaborateur qui possédait au suprême degré cette qualité, il n'est pas étonnant qu'à eux deux ils aient enfanté un chef-d'œuvre. Parlant du *Déserteur*, Mme de Genlis écrivait : — « Le drame est de l'invraisemblance la plus extravagante (ce qui est vrai pour la donnée première), mais il offre des détails touchants et des scènes du plus grand effet. J'allai à la première représentation et j'avoue que j'y versai des torrents de larmes ». On ne voit plus guère aujourd'hui de livret d'opéra qui fasse verser des torrents de larmes. Il est vrai que nous n'avons plus de Sedaine.

Et pourtant, chose singulière, le public se montrait presque toujours rétif aux premieres représentations des ouvrages de Sedaine, il combattait en quelque sorte ses impressions, restait rebelle à l'émotion, et ce n'est qu'après quelques soirées, alors qu'on croyait la pièce tombée, qu'un revirement se produisait et que le succès commençait à se dessiner, pour devenir complet et irrésistible. En veut-on une preuve pour *le Déserteur?* Voici comment l'ouvrage était jugé, après sa première représentation, par le rédacteur des *Mémoires secrets* :

Tout Paris a couru aujourd'hui au *Déserteur*, avec cet empressement ou plutôt cette fureur qu'on a pour tous les spectacles, mais surtout pour le cher opéra-comique. Le drame en question, ouvrage à prétentions et à très grandes prétentions, n'a même pas eu les suffrages de ces spectateurs indulgents ou d'un goût peu difficile, qui trouvent tout bon ou du moins se laissent aisément prévenir par le nom de l'auteur. Cette pièce en trois actes rou'e sur une plaisanterie qu'on veut faire à un soldat venu pour se marier, et auquel on fait accroire que sa prétendue lui a joué le tour d'en épouser un autre.

Et après une critique assez acerbe de la pièce, l'annaliste continue :

... Outre ces défauts de bon sens décidés qui sautent aux yeux de tout le monde, il y en a quantité d'autres dans les détails et une multitude de bêtises qu'on aurait peine à pardonner au plus mauvais farceur. Un personnage épisodique, nommé Montauciel, qu'on introduit dans la pièce par une méchante

équivoque sur son nom, égaie un peu ce drame du plus grand noir, mais dégénère souvent en un misérable quolibetier des tréteaux de Nicolet. Le



Statue de Sedaine, au square d'Anvers, à Paris.

musicien paraît s'être mieux tiré de sa besogne : il y a des endroits de sa composition fort applaudis et d'un joli travail; on voit qu'il cherche à sortir

de temps en temps de la tristesse et de la mélancolie où le jette le poète, et dans laquelle il retombe souvent, entraîné par son modèle (1).

Ce rôle de Montauciel, si vivement critiqué dans les lignes qu'on vient de lire, contribua justement pour sa bonne part au succès final du *Déserteur*. Il est vrai qu'il était joué d'une façon exquise par Clairval, qui, tout en donnant à ce soldat bon enfant et à moitié ivre sa physionomie comique, le représentait avec un tact, une discrétion et une mesure que nul n'eût pu surpasser. On raconte que c'est à Préville que Sedaine dut ce type qu'il sut si bien employer et porter à la scène. Préville avait connu en province un grenadier du régiment de Champagne qui portait ce nom de Montauciel, sorte d'original qu'il avait étudié au point de s'en servir lui-même et d'en produire une sorte de portrait lorsqu'il reprit le rôle de La Rissole dans *le Mercure galant* de Boursault. Le grand comédien ne tarissait pas, dit-on, au sujet de ce personnage d'une nature bizarre, dont il racontait souvent les aventures burlesques et les saillies singulières. Sedaine, qui était observateur et pour qui rien n'était perdu, en profita pour s'approprier ce caractère et le présenter, lui aussi, au public, à sa manière. On vient de voir qu'au premier moment il ne fut pas au gré de tout le monde, et le rédacteur des *Mémoires secrets*, souvent moins timoré, le reprochait assez aigrement à l'auteur.

Mais les critiques avaient généralement peu de prise sur Sedaine, qui avait une confiance presque inébranlable dans la justesse de son sentiment scénique et dans la sûreté des effets préparés par lui et sur lesquels il comptait. Même les manifestations ouvertement hostiles du public ne pouvaient ni l'émouvoir ni lui faire croire qu'il s'était trompé; il s'en remettait au temps et à la réflexion du soin de replacer les choses au point.

(1) On avait fait du *Déserteur* une répétition générale avec presque autant d'éclat que celles qu'on nous donne aujourd'hui. Ce sont encore les *Mémoires secrets* qui nous l'apprennent, à la date du 4 mars : — « *Le Déserteur*, opéra-comique du S[r] Sedaine, dont le S[r] Monsigny a fait la musique, annoncé depuis longtemps et retardé par les soins et embarras qu'ont *(sic)* donné *(sic)* au musicien la place de maître d'hôtel de M. le duc d'Orléans dont ce prince l'a revêtu, doit être enfin joué après-demain. Il y a eu hier une répétition presque aussi brillante que sera la première représentation. M. le duc d'Orléans, M. le duc de Chartres y étaient, et quantité de seigneurs, qui ont trouvé cet ouvrage miraculeux. »

Toujours de sang-froid le jour d'une première représentation et se promenant tranquillement dans les coulisses, il écoutait, impassible, les murmures des spectateurs, et si quelqu'un lui faisait remarquer ces bruits fâcheux: *cent représentations!* répliquait-il d'un ton bref; et si l'on insistait: *cent cinquante représentations!* Et le plus curieux, c'est qu'il avait toujours raison. Mme de Bawr a raconté dans ses *Souvenirs* ce fait significatif. On jouait pour la première fois *le Comte d'Albert*, dont Grétry avait écrit la musique. La salle était houleuse, et le premier acte était accueilli par des sifflets vigoureux. Mme Dugazon, qui jouait la comtesse, se trouve, sortant à la fin d'une scène, précisément en face de Sedaine, et lui dit, toute tremblante: « Nous n'achèverons pas le second acte. » Alors, lui, tout tranquillement: « Ma chère, lui dit-il, au second acte, quand vous entendrez des cris de joie, quand les applaudissements effondreront la salle, ne vous troublez pas, je vous en prie, et ne soyez pas trop émue ». De fait, le second acte eut un succès fou et la pièce fut jouée cent fois.

C'est que Sedaine, écrivain rocailleux et trop peu soucieux de la forme, était, avant tout, homme de théâtre, et né pour la scène. Il n'avait ni la grâce élégante de Favart, ni la verve parfois exhilarante d'Anseaume, ni la correction d'ailleurs froide de Marmontel; mais il était toujours dans la vérité du sujet et des situations, il savait créer des incidents, varier ses effets, et son ressort dramatique acquérait, à certains moments, une puissance extraordinaire. Un écrivain qui connaissait bien le théâtre pour l'avoir beaucoup étudié, Victor Fournel, l'a jugé d'une façon très saine : — « Avec son style abrupt et son ignorance absolue de toutes les finesses de la langue, dit-il, Sedaine réussit, par l'irrésistible attrait de la nature, à charmer cette société efféminée du temps de Louis XV, qui se reconnaissait dans les œuvres de Marivaux, Crébillon fils et Dorat. Quelquefois, il est vrai, l'étonnement de l'auditoire, dépaysé dans des parages nouveaux pour lui, se manifestait aux premières représentations par un silence de mauvais présage, ou même par des murmures; mais, le premier moment de surprise passé, on applaudissait à cette gaité simple et vive, à ce dialogue naïf et vrai, à ce sentiment toujours juste, à ces situations claires et émouvantes, à cet art d'accroître l'intérêt et de le faire progresser jusqu'au

dénouement. Sedaine était original, novateur même à sa manière : il devait tout à l'instinct de son *génie*, rien à l'imitation; il ne lui a peut-être manqué, à cause des lacunes de sa première éducation, que l'étude de la grammaire, le soin et le sentiment du style, pour s'élever aux premiers rangs (1). »

Sedaine était non seulement un observateur, mais un contemplateur très attentif. Diderot, qui l'admirait, en donne un exemple curieux dans ce petit récit, où l'on retrouve son exubérance ordinaire : — « Sedaine, dit-il, donne son *Philosophe sans le savoir :* la pièce chancelle à la première représentation, et j'en suis affligé ; à la seconde, son succès va aux nues, et j'en suis transporté de joie. Le lendemain je cours après Sedaine ; il fait le froid le plus rigoureux; je vais dans tous les endroits où j'espère le trouver. J'apprends qu'il est à l'extrémité du faubourg Saint-Antoine ; je m'y fais conduire, je l'aborde, je lui jette mes bras autour du cou; la voix me manque, et les larmes me coulent le long des joues; voilà l'homme sensible et médiocre. Sedaine, froid, immobile, me regarde et me dit : *Ah! Monsieur Diderot, que vous êtes beau!* Voilà l'observateur et l'homme de génie. »

Revenons à notre sujet. Qu'est-ce donc enfin que ce poème du *Déserteur*, qui, à son apparition, suscita de si dures critiques (2) ? La donnée première est absurde, et je l'accorde volontiers. Mais que me fait l'invraisemblance du sujet, si de celui-ci l'auteur a su tirer un drame non seulement palpitant et plein d'émotion, mais qui, après un moment de terreur, se termine d'une façon saisissante ? Alexis est un jeune militaire dont le congé expire dans peu de jours, et qui a obtenu la permission de venir voir la fiancée qu'il a laissée au village. Celle-ci et tous ses amis l'attendent; mais la châtelaine du lieu a eu la

(1) *Biographie Didot*, article SEDAINE.

(2) Après la première représentation on fit courir l'épigramme suivante :

D'avoir hanté la Comédie,
Un pénitent, en bon chrétien,
S'accusait, et promettait bien
De n'y retourner de sa vie.
— Voyons, lui dit le confesseur :
C'est le plaisir qui fait l'offense.
Que donnait-on ? — *Le Déserteur.*
— Vous le lirez pour pénitence.

singulière idée de lui jouer un tour de sa façon. Elle a imaginé de lui faire croire que Louise, sa fiancée, a renoncé à lui et en épouse un autre, et pour l'en convaincre, on simule une noce dont, naturellement, et malgré elle, Louise est l'héroïne. Alexis voit de loin passer la noce, que précèdent les violons; il s'approche du village, demande quelle est cette mariée, et lorsqu'on lui dit son nom, il demeure atterré. Dans son désespoir il songe aussitôt à mourir, et pour ce faire il déserte, sachant bien qu'alors il sera condamné à être fusillé. Et comme on est à deux pas de la frontière, il la franchit ouvertement sous les yeux des soldats de la maréchaussée, qui le poursuivent et l'arrêtent.

Tel est le point de départ, absurde, je l'ai dit. Mais c'est ensuite que la pièce prend véritablement corps. Au second acte, Alexis est prisonnier. On l'a su dans le village, sans connaître le motif de son arrestation. Son futur beau-père, Jean-Louis, qui le sait brave et honnête, croit à une simple incartade, et vient le voir avec sa fille. Il est difficile d'entrer dans le détail de cet acte, construit avec une rare habileté, où des scènes épisodiques d'un rire très franc, grâce à la présence du dragon Montauciel et du cousin Bertrand, alternent avec les scènes pathétiques dans lesquelles Alexis apprend avec stupeur que sa fiancée ne l'a pas trompé, et où Louise elle-même et son père apprennent avec désespoir qu'il a déserté. Cet acte se termine sur une pensée de Louise, qui, sachant que le roi est au camp, tout près de là, projette, sans en rien dire à personne, d'aller se jeter à ses genoux et de lui demander la grâce de son fiancé.

Le troisième acte se passe encore dans la prison. Alexis a été traduit devant le conseil de guerre, qui l'a condamné à mort. Ses parents, ses amis, viennent le voir une dernière fois. Seule, Louise n'est pas présente; elle a disparu, sans qu'on sache ce qu'elle est devenue. On est à sa recherche. Alexis la recommande à son père. Quand tous sont partis, Alexis écrit une lettre qu'il confie à Montauciel pour qu'elle soit remise après sa mort à Jean-Louis. Bientôt on entend un roulement de tambours. C'est l'heure de l'exécution. Des gendarmes viennent chercher le condamné. Au moment où ils vont l'emmener, arrive Louise, échevelée, palpitante, à bout de forces, qui tombe évanouie dans les bras de son fiancé, en prononçant ces deux seuls mots :

Alexis, ta... Alexis la dépose sur une chaise et veut la secourir, mais les gendarmes interviennent, l'obligeant à les suivre, désespéré. Restée seule, Louise se réveille, revient à elle peu à peu, et cherche à rassembler ses souvenirs. Bientôt elle se rappelle, elle voit un papier dans son sein... c'est la grâce d'Alexis qu'elle apportait. Soudain, elle entend au dehors des cris confus; elle devine. « Grand Dieu! il sera trop tard! » Elle pousse un cri et s'enfuit en courant, épouvantée. — A ce moment, le théâtre change. La prison disparaît, et nous sommes sur le lieu de l'exécution. La foule se presse, contenue et refoulée par la force armée. Des soldats commandés par un officier viennent prendre position : c'est le peloton d'exécution; au même moment, escorté de quatre gendarmes, paraît Alexis, qui va se placer en face d'eux. L'heure est venue; l'officier va commander le feu. Avec son épée, il donne le signal au tambour. Au premier coup, les soldats portent les armes; au second, le premier rang met un genou en terre; au troisième, les soldats mettent en joue. A ce moment on entend un grand cri; une femme perce la foule et accourt en criant : *Arrêtez! arrêtez!* C'est Louise en pleurs, un papier à la main, qu'elle tend à l'officier. Ce papier, c'est la grâce qu'elle a obtenue du roi. Les fusils sont relevés, Alexis est sauvé.

On criera tant qu'on voudra à l'invraisemblance, et sans doute on aura raison. Il n'en est pas moins vrai que, comme coup de théâtre, ce dénouement est simplement admirable, et que son effet est grandiose. Par ce dénouement nous sommes, soixante ans avant son bruyant avènement, en plein romantisme, et Sedaine se fait une place à part dans l'histoire de notre théâtre (1).

(1) Peu de jours après la représentation du *Déserteur*, Sedaine envoyait sa pièce à Voltaire, en y joignant celle de *la Gageure imprévue*, jouée peu de mois auparavant à la Comédie-Française. Il recevait en réponse la lettre suivante :

« Au château de Ferney, 11 avril 1769.

« Je vous ai plus d'obligations que vous ne croyez, Monsieur. J'étais très malade lorsque j'ai reçu les deux pièces que vous avez bien voulu m'envoyer; elles m'ont fait oublier tous mes maux. Je ne connais personne qui entende le théâtre mieux que vous, et qui fasse parler ses acteurs avec plus de naturel. C'est un grand art que celui de rendre les hommes heureux pendant deux heures; car, n'en déplaise à

Au sujet du *Déserteur*, il est curieux de voir l'opinion exprimée par Grimm. Grimm n'a pas assez d'éloges à accorder à Sedaine, et il n'a pas assez de sarcasmes et de critiques à l'adresse de Monsigny. Il est vrai de dire que Grimm, cœur sec et dépourvu de poésie, d'ailleurs ennemi né de la musique française, qu'il ne cessa jamais de combattre aux côtés d'Holbach et de Jean-Jacques Rousseau (ils étaient pour cela trois étrangers), était incapable de comprendre et d'apprécier le caractère pathétique et le sentiment si profondément ému de celle de Monsigny. Voici donc comme il parle du *Déserteur :*

Enfin, nous avons vu *le Déserteur*, comédie en trois actes, en prose, mêlée d'ariettes, que M. Sedaine avait dans son portefeuille depuis environ trois ans et dont la négligence de son musicien avait frustré l'attention du public jusqu'à ce moment. Depuis que M. Monsigny a aspiré à une place de maître d'hôtel de M. le duc d'Orléans, et qu'il l'a obtenue, il a paru négliger son métier de compositeur, et il m'a prouvé une chose que je savais déjà, c'est que les devoirs d'un courtisan et les occupations d'un homme de génie ne sauraient s'allier ensemble. Il faut de la solitude pour trouver ces idées rares et fortes qui émeuvent et pénètrent les autres, et communiquent en un clin d'œil l'enthousiasme de l'auteur à l'âme de ses auditeurs. Dans les antichambres des princes on trouve quelquefois de l'esprit et des agréments, des bons mots, des épigrammes, plus souvent de la frivolité, de la minutie, une nature factice et composée, c'est-à-dire le contraire du génie, et l'on perd son temps. Heureusement, je n'ai pas grand regret à celui de M. Monsigny, et pour pleurer sur son génie il faudrait qu'il me fût démontré qu'il en a. Ce qui me fâche, c'est que le seul homme qui en ait montré en ces derniers temps pour le théâtre se soit arrangé de façon à faire dépendre le sort de ses pièces de la négligence ou du bon plaisir d'un musicien. Si M. Monsigny avait daigné mettre en musique *le Déserteur* il y a deux ans et demi, lorsqu'il lui fut livré, M. Sedaine aurait fait depuis trois ou quatre autres pièces, et la richesse de nos théâtres s'en serait accrue. A force de persécutions, on a enfin arraché ce *Déserteur* des mains du musicien, et l'on en a donné la première représentation sur le théâtre de la Comédie-Italienne le 6 de ce mois, c'est-à-dire six jours avant la clôture des spectacles.

Ceci n'est rien. Grimm revient sur *le Déserteur* lors de sa reprise à la réouverture des théâtres, et l'on va voir de quelle

---

messieurs de Port-Royal, c'est être heureux que d'avoir du plaisir; vous devez aussi en avoir beaucoup en fesant de si jolies choses. Je suis bien fâché de n'applaudir que de si loin à vos succès.

» J'ai l'honneur d'être, avec toute l'estime que vous méritez, monsieur, etc.

« VOLTAIRE »

façon cette fois il drape Monsigny. A un siècle de distance, le morceau vaut d être lu :

Le Déserteur n'a pu avoir que quatre représentations avant la clôture des spectacles (pour les fêtes de Pâques) ; il va être repris la semaine prochaine, immédiatement après la réouverture des théâtres. Les avis sur cette pièce étaient extrêmement partagés à la première représentation, beaucoup de gens d'esprit la regardaient comme tombée; mais c'est le sort des pièces de M. Sedaine de tomber à la première représentation, et puis de se relever successivement et d'aller aux nues. Pourquoi n'en serait-il pas des ouvrages de poésie comme des ouvrages de peinture et de sculpture ? L'effet des grands morceaux des ouvrages du génie n'est pas subit, il est même médiocre au premier aspect ; il s'accroît et se fortifie à mesure qu'on regarde, bientôt on n'en peut plus arracher les yeux, ou si l'on porte ses regards ailleurs, les fantômes de ces tableaux vous suivent, et vous ne pouvez plus les effacer de votre imagination. D'un autre côté, il y a une sorte de médiocrité piquante qui vous séduit dans le premier moment, et qui vous ennuie l'instant d'après. Guyard prétend qu'elle fait le caractère de la plupart de nos sculpteurs français et de leurs productions : « Ils ont, dit-il, de cette impertinence qui frappe au premier aspect et blesse au second ». L'effet des ouvrages des Phidias et des Praxitèle, et même des Michel-Ange, est lent, mais durable.

Quand M. Sedaine n'aurait que cette conformité avec les hommes de génie de l'antiquité et des siècles modernes, elle suffirait pour rendre les jugements de ceux qui ne se piquent pas de parler au hasard beaucoup plus réservés. *Le Déserteur*, presque tombé à la première représentation, était déjà au comble de sa gloire à la quatrième, et je suis persuadé qu'il aura le plus brillant succès et le plus durable à la rentrée des spectacles, malgré tout ce que M. Monsigny a fait pour nous en dégoûter.

Lorsque Sedaine me lut pour la première fois son *Déserteur*, il y a trois ans, je lui dis que le premier compositeur de l'Europe n'était pas trop bon pour mettre cette pièce en musique ; je le pense encore. Monsigny n'était pas en état de se tirer d'une besogne de cette force ; il n'est pas né sans talent, il n'est pas sans idées ; mais il n'a pas appris le métier. Il ne sait pas écrire, il vous fatigue l'oreille par des solécismes et des effets d'harmonie placés sans jugement; il ne connaît pas l'art de moduler, ni ces routes par lesquelles un grand maître sait conduire son chant avec le plus grand goût à travers la plus profonde science; il n'a point de style; il ne sait ni phraser ni ponctuer en musique. Il n'y a que Paris dans le monde entier où M. Monsigny puisse passer pour un musicien. Toute la partie tragique, tendre et pathétique de son *Déserteur* est pitoyable et d'un froid à glacer ; elle était digne d'être traitée par un Hasse ou par un Pergolèse. La partie comique est comme M. Monsigny sait faire ; elle aura même de la réputation, et je ne serais pas étonné que la totalité de l'ouvrage en eût beaucoup, tant le public de Paris est de bonne composition sur cet article. Quand une fois un chant quelconque, adapté à des paroles quelconques, a pu se faire jour à travers la dureté de nos oreilles et se placer dans notre mémoire, il est jugé bon, quelque plat ou

faux qu'il soit, et l'on ne croit pas même possible que les mêmes paroles puissent être chantées d'une manière plus heureuse. L'ouverture du *Déserteur*, dans laquelle M. Monsigny a voulu exprimer tous les différents caractères de son drame, peint son génie mieux qu'il ne pense. Le premier motif en est agréable et pastoral, et à mesure qu'il avance il devient baroque et barbare. Rien ne prouve mieux l'état désespéré du public de Paris par rapport à la musique, que l'accueil qu'il fait indistinctement à la bonne et à la mauvaise musique. Je prends congé de M. Monsigny; c'est un très aimable maître d'hôtel, qui fait très bien les honneurs de la table des gentilshommes de M. le duc d'Orléans; mais qu'il me laisse en repos avec sa musique.

O triple cuistre, émule de Marsyas ! avec quoi te bouchais-tu donc les oreilles, si longues qu'elles fussent, en entendant cette musique si touchante et si émue du *Déserteur*, pour y rester insensible et la juger de cette façon ? Écoute ce qu'en disait soixante ans plus tard un de tes compatriotes, un autre allemand, vivant comme toi en France, celui qui se qualifiait de « Prussien libéré », et qui sans doute était mieux organisé que toi pour saisir la nature et la puissance de ces accents qui partaient du cœur pour aller retentir au plus profond des âmes. Voici en effet ce qu'Henri Heine écrivait en 1844, à propos d'une récente reprise du *Déserteur* faite à l'Opéra-Comique; après avoir enregistré le succès de divers ouvrages nouveaux, il continuait en ces termes :

... Mais tous ces triomphes ont été surpassés par la vogue du *Déserteur*, vieil opéra de Monsigny, que l'Opéra-Comique a exhumé des cartons de l'oubli. Voici de la vraie musique française! la grâce la plus sereine, une douceur ingénue, une fraîcheur semblable au parfum des fleurs des bois, un naturel vrai, vérité et nature, et même de la poésie. Oui, cette dernière n'est pas absente, mais c'est une poésie sans le frisson de l'infini, sans charme mystérieux, sans amertume, sans ironie, sans *morbidezza*, je dirais presque une poésie jouissant d'une bonne santé. Et cette santé est à la fois élégante et rustique. L'opéra de Monsigny me rappela immédiatement les œuvres de son contemporain, le peintre Greuze : je reconnus dans la musique de celui-là toutes les scènes champêtres que celui-ci a peintes, et je crus retrouver dans certains morceaux de Monsigny le pinceau de Greuze. En écoutant cet opéra, je compris clairement que les arts du dessin et les arts récitants de la même époque respirent toujours un seul et même esprit, et que les chefs-d'œuvre contemporains portent tous le signe caractéristique de la plus intime parenté (1).

(1) Henri Heine : *Lutèce* (éd. Michel Lévy, p. 414).

Sans s'arrêter au parallèle que Heine cherche à établir entre l'art de Monsigny et celui de Greuze et qui me semble prêter à discussion (car l'émotion de Greuze est factice, et quand il la cherche il est outré et mélodramatique, tandis que Monsigny est sincère et verse de vraies larmes), on peut dire qu'il rend pleine justice au compositeur et qu'il caractérise son œuvre comme il convient, quoique d'une façon encore incomplète. Cela nous remet du pédantisme impassible de Grimm.

Ce qu'il faut apprécier, j'allais dire ce qu'il faut admirer dans *le Déserteur*, c'est l'alliance ou, pour mieux dire, l'alternance d'un sentiment comique parfois irrésistible et poussé à sa plus haute puissance, comme, au second acte, dans la scène de Bertrand et de Montauciel, avec des accents empreints non seulement d'une émotion profonde, mais d'un pathétique parfois déchirant, comme dans le trio si dramatique du même acte : *O ciel! quoi tu vas mourir?* et dans l'air si douloureux d'Alexis prêt à marcher au supplice : *Mes yeux vont se fermer sans avoir vu Louise.* Mais c'est ici qu'il faut en rabattre un peu de la profonde ignorance attribuée à Monsigny, et l'on doit bien convenir qu'avec *le Déserteur* il devient presque un autre homme. On a vu Grimm se plaindre avec aigreur qu'il ait conservé pendant plus de deux ans le poème de cet ouvrage. Mais quoi? c'est que Monsigny sentait sans doute qu'il y allait de sa renommée de rendre sa musique digne de ce poème, digne du sujet qu'il avait à traiter, qu'il ne voulait rien laisser au hasard et que par conséquent il prenait son temps. Est-ce donc trop de deux ou trois années pour produire un chef-d'œuvre? Je sais bien que le susdit Grimm ne tenait pas pour tel *le Déserteur;* mais le public, qui avait d'autres oreilles que lui, l'accueillait de la sorte, et nous aussi, qui savons à quoi nous en tenir.

Et c'est ici que je défends Monsigny du reproche de si grande ignorance, parce que si tout n'est point parfait encore, au point de vue de la forme, dans la partition du *Déserteur*, elle décèle pourtant de sa part, sous ce rapport, un progrès immense. Je n'en voudrais pour preuve, entre autres, que deux des morceaux que je viens de signaler. C'est d'abord le beau trio du second acte entre Alexis, Louise et son père, qui débute, d'une façon très curieuse, par une exposition en style fugué : si la fugue

n'est pas, dans la réponse, absolument régulière, elle n'en est pas moins traitée avec une certaine habileté, et le compositeur a su tirer, sous le rapport dramatique, un très bon parti de cette



Scène du deuxième acte du *Déserteur*, d'après un dessin de Duclos. (Collection de l'auteur.)

forme musicale. Le second morceau est celui de la scène de Bertrand et de Montauciel attablés à boire. Montauciel veut faire chanter Bertrand, qui s'y refuse d'abord, puis entonne, de sa voix glapissante, la chanson : *Tous les hommes sont bons.* « Ta

chanson ne vaut rien, lui dit Montauciel; écoute celle-ci; et il chante : *Vive le vin! vive l'amour!* » Et quand il a fini : « Tiens, dit-il, chantons-les ensemble. — Ensemble? mais ça n'ira pas, dit l'autre. — Essayons toujours, » réplique Montauciel. Et ils essayent, et ils chantent, et cela va très bien. Or, il y a là, pour faire accorder ces deux chansons, d'ailleurs si différentes de forme et d'accent, un petit travail de contrepoint que beaucoup aujourd'hui, qui paraissent ou se disent très forts, seraient peut-être fort embarrassés de mener à terme avec autant d'habileté. Et j'ajoute, en plus, que l'effet est d'un comique irrésistible.

Mais il faudrait tout citer de cette partition du *Déserteur*, si pleine et si savoureuse, où l'on ne rencontre pas une page faible, si ce n'est peut-être l'ouverture, qui manque d'unité et dont les vues ambitieuses sont médiocrement réalisées (1). Dès le commencement du premier acte on peut applaudir l'air de Louise : *Peut-on affliger ce qu'on aime?* pour sa grâce et sa sensibilité; et celui d'Alexis, qui respire la joie du retour près de celle qui lui est chère; et son duo avec Jeannette, qui débute, lui aussi, par une adroite exposition de fugue... Le second acte est plus intéressant encore, plus varié, plus vivant, si l'on peut dire, complet enfin, et sans que l'attention de l'auditeur cesse un instant d'être éveillée par des beautés sans cesse renaissantes. C'est d'abord le bel air d'Alexis, dont les paroles ont été si souvent raillées : *Mourir n'est rien, c'est notre dernière heure*, qui se fait

(1) Qu'on mette en regard, par exemple, celle de *Tom Jones*, de Philidor (1765), d'un style si ferme et si serré, et l'on verra la différence. Il s'est pourtant trouvé un écrivain pour tracer de l'ouverture du *Deserteur* un programme curieux. « Que de choses dans un menuet! » s'écriait Vestris père. « Que de choses dans une ouverture! » pourrait-on dire en lisant l'analyse de celle du *Déserteur* telle que la donne Martine dans son livre : *De la musique dramatique en France* (Paris, 1813, in-8°). Qu'on en juge : — « L'allegro si gracieux et si chantant qui la commence annonce la joie du village et les préparatifs de la noce d'Alexis. Vient ensuite un *Presto ma non troppo*, coupé deux fois par un solo de flûte d'un mouvement lent qui exprime la douleur, tandis que le *presto* peint l'agitation, le trouble, l'effroi. A la fin du morceau, la musique prend un caractère encore plus marqué qui annonce que le déserteur va être fusillé (?). Le changement qui surviendra dans sa situation est annoncé par un silence de deux demi-pauses (!!), suivi d'un air gai en forme de marche pour indiquer sa grâce, et auquel succède bientôt la répétition du début de l'ouverture qui exprime l'allégresse produite par cette heureuse nouvelle. C'est sur ce motif que se chante le chœur final. » Si Monsigny a pu lire ce tableau pittoresque, ce ne fut pas, je pense, sans sourire un peu des idées que l'auteur lui prêtait.

remarquer par son mouvement et son énergie; puis la délicieuse cavatine de Montauciel : *Je ne déserterai jamais*, qui, dans sa forme spirituelle et piquante, dans sa désinvolture aimable, dans l'allure un peu dégingandée qui convient si bien au personnage, est bien l'une des choses les plus charmantes que l'on puisse entendre; quel contraste avec le duo plein de chaleur de Louise et d'Alexis, où celui-ci reproche à sa fiancée ce qu'il croit être sa trahison, et surtout avec le trio si dramatique que j'ai signalé, dans lequel Louise et son père, apprenant qu'il a déserté, se lamentent sur son sort tandis que lui même cherche à les consoler! Ici, le sentiment pathétique atteint une puissance extraordinaire, à quoi il faut ajouter que le morceau, par sa structure, est un chef-d'œuvre de vérité scénique. Entre les deux s'est placée la jolie ariette dans laquelle Louise se justifie auprès de son ami : *Toi, me croire infidèle! Pouvais-tu le penser?* tout empreinte de tendresse et de grâce mélancolique. Et c'est ensuite, comme nouveau contraste, la scène exhilarante de Montauciel et de Bertrand avec la double chanson entendue en duo, qui termine l'acte sur un éclat de rire. Le troisième n'est guère moins rempli ni moins digne d'intérêt. Le morceau de la lecture de la lettre par Montauciel est joliment conduit, gentiment modulé et orchestré avec élégance; je le recommande encore à ceux qui exagèrent l'ignorance de Monsigny. L'air d'Alexis pensant à Louise et regrettant son absence : *Il m'eût été si doux de l'embrasser!* est tout baigné de larmes; celui du gendarme Courchemin : *Le roi passait*, est d'une forme superbe et écrit d'un grand style; la cantilène d'Alexis : *Mes yeux vont se fermer sans avoir vu Louise*, offre un caractère de résignation poignante; et l'adieu qu'il lui jette lorsque, toute pantelante, elle est arrivée dans la prison pour s'évanouir, et qu'il doit la quitter pour marcher au supplice : *Adieu, chère Louise!* est d'un accent déchirant et désespéré (1).

On peut dire que d'un bout à l'autre de ces trois actes l'ins-

(1) Au sujet de l'air de Courchemin, que je viens de signaler, le librettiste Eugène de Planard, dans son article sur Sedaine des *Éphémérides universelles*, rapporte cette anecdote, dont je ne saurais garantir l'exactitude, mais qui est assez curieuse, sur les rapports des deux collaborateurs en ce qui concerne leur travail :

« On s'est fort gendarmé contre les vers des opéras-comiques de Sedaine; il faut

piration ne faiblit pas un instant, et cette musique du *Déserteur* semble encore aujourd'hui aussi fraîche qu'à l'heure de sa naissance. Pourquoi? Parce que Monsigny, sous l'influence du caractère dramatique de l'œuvre et des situations qu'il avait à traiter, a trouvé dans son cœur les accents qui convenaient à ces situations et qui pouvaient les traduire avec toute leur puissance pathétique. Grâce à sa sensibilité naturelle il a trouvé, pour peindre la douleur d'Alexis et de Louise, l'expression la plus noble, la plus chaste, la plus émouvante et la plus passionnée en même temps que la plus sincère, et c'est parce qu'elle était sincère et vraie qu'elle était poignante, et qu'après plus d'un siècle elle continue d'arracher des larmes.

Que m'importe, auprès des beautés que me présente en son ensemble une œuvre émouvante et forte, réconfortante et salutaire, quelques maladresses ou quelques ingénuités que l'on pourra me signaler dans la forme? Il y a toujours des cuistres ou des envieux pour trouver des taches au soleil, qui, heureusement, ne cesse de nous verser sa lumière et sa chaleur. Une belle œuvre d'art est comme le soleil: elle nous réchauffe et nous éclaire, et la critique des pédants à son endroit me rappelle simplement la fable du *Serpent et la Lime*. Pour moi, je me demande, en présence de cette œuvre: Mon cœur a-t-il été troublé, l'émotion m'a-t-elle envahi, mes yeux se sont-ils mouillés de pleurs? Oui. Cela me suffit; que peut me faire le reste?

---

convenir qu'ils sont souvent illisibles; mais on dit que pour les faire ainsi il avait son système. Monsigny le suppliait de changer le passage suivant :

Le roi passait, et le tambour
Battait aux champs. Une fille bien faite
Perce la foule; elle crie, elle court.
Le roi s'arrête...

Hélas! disait Monsigny, comment voulez-vous, mon ami, que je fasse de la musique sur des vers coupés de la sorte? — Je le fais exprès, répliqua vivement Sedaine; vous serez forcé de *chercher*, et c'est ce que je veux; quand je vous donne des couplets bien réguliers, bien tournés, bien peignés, avec le même rythme, le quatrain ou le huitain de rigueur, mesuré, aligné, comme par exemple *Vive le vin, vive l'amour!* vous vous mettez à votre clavecin ou à votre épinette, et le premier motif de chant qui vous tombe sous la main est tout de suite le bien venu, qu'il soit bon ou médiocre. Non, non, monsieur mon Amphion, grattez-vous un peu plus la tête, prenez un peu de peine; c'est ainsi qu'on fait quelque chose. »

Comme toutes les œuvres d'un mérite supérieur, *le Déserteur* eut cette chance de rencontrer, pour le présenter au public, des interprètes admirables et d'une valeur exceptionnelle. Alexis, c'était Caillot ; Louise, la charmante Mme Laruette ; et Montauciel, Clairval. Pour les autres rôles, c'était Laruette (Jean-Louis), Trial (Bertrand), Nainville (Courchemin), Mlle Beaupré (Jeannette) et Mme Bérard (la tante). Tous étaient excellents, mais il faut absolument tirer de pair les deux héros : Caillot et Mme Laruette, qui non seulement se montraient chanteurs habiles, mais, et surtout, comédiens de premier ordre, faisant preuve tous deux d'une sensibilité exquise et d'un sentiment pathétique extraordinaire. Sans oublier Clairval, qui, d'un rôle fort difficile, sut faire un type plein de grâce et d'originalité.

Tous les contemporains, nous l'avons vu déjà, s'accordent à dire que Caillot fut un acteur incomparable. Mais il n'est pas sans intérêt de faire connaître de quelle façon Grimm lui-même, qui s'entendait si bien à écorcher tous nos artistes, exprimait ses regrets à la fois et son admiration lorsque la perte de sa voix obligea celui-ci à prendre prématurement sa retraite et à quitter le théâtre, en 1772, trois ans seulement après l'apparition du *Déserteur*. — « Nous avons fait cette année, dit-il, une perte irréparable au théâtre de la Comédie-Italienne. M. Caillot l'a quitté à la rentrée des spectacles, après Pâques... Cet acteur était sublime sans aucun effort, et c'est peut-être de tous les talents le plus rare. Personne ne faisait avec une mesure plus juste tout ce qu'il voulait faire. Lekain est un homme prodigieusement rare, peut-être Caillot est-il plus rare que lui. Caillot ne se doutait point de son talent ; il se croyait fait pour chanter avec beaucoup d'agrément, jouer avec beaucoup de gaieté, avec une belle mine bien réjouie, mais il ne se croyait pas pathétique. Garrick, l'ayant vu jouer pendant son séjour en France, lui apprit qu'il serait acteur quand il lui plairait. Ses essais furent des succès aussi étonnants que rapides ; il créa presque tous les rôles dont il se chargea. On n'a pas peut-être idée de la perfection avec laquelle l'art du comédien peut atteindre quand on n'a pas vu Caillot dans *le Déserteur*, dans *Lucile*, dans *Silvain*, dans *l'Amoureux de quinze ans*. Mais à mesure

que son jeu s'était perfectionné, sa voix s'était perdue. Elle était devenue capricieuse ; sujet à des enrouements fréquents, il la perdait quelquefois du soir au lendemain ; il est vrai que le surlendemain il n'y paraissait plus... Quoi qu'il en soit, cette diminution et ce caprice de la voix ont servi à Caillot de prétexte pour demander et obtenir sa retraite. La Comédie lui a accordé une pension de retraite de cent pistoles, et il s'est engagé à jouer sur le théâtre de la Cour encore pendant deux hivers ; ainsi, pour le voir il faudra aller à Versailles. Si la fantaisie de voyager le prenait, cet acteur gagnerait ce qu'il voudrait. Caillot ne se retire pas riche, il a peut-être 5 ou 6.000 livres de rente ; mais il est riche de sa modération et du bonheur qu'il met dans la médiocrité de sa fortune. Il vit dans sa famille, avec une mère et une sœur qui fait le commerce de la bijouterie et qu'il aime. Il aime la campagne et il y possède un petit bien. Naturel, gai, aimable dans la société, honnête, bon enfant, sans aucun des défauts des gens de son état, il a réuni à un talent unique les qualités les plus estimables, et l'on n'a pas besoin de se souvenir de l'acteur sublime pour être charmé de le rencontrer dans le monde. »

Si le triomphe de Caillot fut complet dans *le Déserteur*, celui de Mme Laruette ne lui céda en rien, et le rôle de Louise, dans lequel elle trouvait l'occasion de déployer ses rares qualités de sensibilité, de tendresse et de pathétique, lui valut un de ses succès les plus éclatants. Cantatrice exquise, elle ne brilla pas seulement, comme lui, au point de vue du chant, mais elle se montra aussi comédienne chaleureuse et passionnée, et ses accents touchants et dramatiques allaient frapper tous les cœurs. Les annalistes sont unanimes à faire son éloge et à la considérer dans ce rôle comme absolument supérieure (1).

(1) A propos de Mme Laruette, je ne saurais résister à rapporter ce que dit d'elle, dans ses *Mémoires*, l'écrivain dramatique Hippolyte Augé. Mme Laruette, qui mourut presque centenaire, s'était remariée après la mort de Laruette, et, devenue vieille, n'aimait pas, paraît-il, qu'on lui parlât de sa carrière théâtrale et de ses succès passés, pourtant si brillants. Augé, qui la connut dans son extrême vieillesse, fait à son sujet ce récit intéressant et curieux : — « La comtesse d'Aurignac était née de Villette, et de famille noble ; pauvre, bien douée pour la musique, elle avait débuté à la Comédie-Italienne, dont les artistes n'étaient pas repoussés du giron de l'Église. Résolue à vivre en honnête femme, elle avait épousé un honnête homme, ce Laruette

Quant à Clairval, la critique ne put assez louer le tact, la mesure et la discrétion remarquable qu'il apporta dans l'interprétation du personnage de Montauciel, où il eût été si facile de forcer la note et de devenir presque grossier. Il mettait au contraire une sorte de grâce comique dans l'ivresse, de gaîté bon enfant, de telle façon que le personnage devenait non seulement amusant, selon que l'avait désiré le poète, mais sympathique au spectateur.

L'interprétation supérieure due à ces excellents artistes et à leurs camarades, jointe à l'intérêt de la pièce de Sedaine et à la

---

qui créa un type de rôle, un emploi auquel son nom est resté jusqu'à nos jours. Elle s'était retirée du théâtre avant que son mari mourût, et quand elle devint veuve, pour récompenser l'affection qu'un gentilhomme lui avait témoignée en respectant ses principes, elle l'avait épousé à un âge où l'amitié remplace ordinairement l'amour. Mais avant la conclusion de ce second mariage, on avait essayé de l'empoisonner, pour que les biens de la famille d'Aurignac ne lui fussent point laissés. Généreuse, elle avait pardonné en exigeant, par son contrat de mariage, qu'il ne lui fût assuré qu'un revenu viager; et pendant la Révolution elle avait ainsi sauvegardé, par sa vie, les biens pour lesquels on avait voulu lui donner la mort. Pieuse et tolérante, elle était respectée dans ses 90 années pour la pureté de son âme, comme elle l'avait été, dans sa jeunesse, pour la pureté de sa conduite. Cependant elle n'aimait pas qu'on lui parlât de sa carrière théâtrale. Ce fut par une gracieuse exception que, quand elle eut appris que je voulais devenir auteur dramatique, que j'avais une pièce reçue à la Comédie-Française, elle me parla un jour, presque en me prenant en pitié, de cette vie de théâtre où les succès sont parfois plus funestes que les revers. — Je l'avais aperçue assise près d'une pièce d'eau où barbotaient des canards. Je m'étais approché d'elle sans qu'elle m'entendît. Elle chantonnait d'une voix tremblante, mais juste encore, un air d'autrefois, et je m'étais arrêté à l'écouter avec une émotion respectueuse : écho du passé, débris d'une époque à laquelle je m'étais rattaché par mes lectures, je la voyais mignonne, correctement vêtue, ainsi qu'il convenait à son âge, avec une recherche de coquetterie traditionnelle, par conscience, par vanité pour la vieillesse; elle s'aperçut que je l'écoutais : « Ah! c'est vous, Monsieur, me » dit-elle, je vous attendais. — Si j'avais pu le deviner, Madame, je vous aurais de- » vancée. — Vous vous destinez donc à la carrière des lettres? Dieu me garde de » vous décourager, mais qu'il m'aide à vous faire entendre quelques vérités utiles. » J'ignore ce qui se fait aujourd'hui, et je me suis trouvée liée à tout ce qui s'est » fait autrefois. J'ai eu seize ans avant d'en avoir quatre-vingt-seize. Tous les hommes » dont les noms plus ou moins retentissants sont arrivés jusqu'à vous ont cherché » un de mes sourires, et je souriais à tous indifféremment. J'ai chanté tout le prin- » temps, tout l'été de ma vie, mais en cigale prévoyante. Sedaine, Marmontel, Favart » même, tout outrecuidant qu'il était, n'ont pas dédaigné mes conseils; je conseil- » lais d'autant mieux que je ne plaçais pas mon amour-propre à faire prédominer » mes convictions : c'est le premier conseil que je dois vous donner. » L'aimable petite fée me parla ainsi d'une voix douce, avec les expressions nettes qui jaillissaient du fond de l'âme, jusqu'au moment où la cloche du dîner se fit entendre. Elle prit mon bras en me donnant, pour chaque jour, un rendez-vous. »

beauté de la musique de Monsigny, emporta un succès qui dépassa encore celui qu'avait obtenu *le Roi et le Fermier* et qui s'est prolongé jusqu'à nos jours. Après l'hésitation de la première soirée, hésitation qui accompagnait toujours, nous l'avons vu, l'apparition de tous les ouvrages de Sedaine, *le Déserteur* commença cette carrière qui devait durer plus d'un siècle.

Sedaine, à ce moment, avait tous les bonheurs. Il avait triomphé peu auparavant à la Comédie-Française avec son *Philosophe sans le savoir;* il venait d'être élu secrétaire perpétuel de l'Académie d'architecture; et c'est pendant que *le Déserteur* attirait la foule, à peine un mois après sa première représentation, qu'il épousa la jeune femme qui devait le rendre si heureux et qui lui donna quatre enfants. Et c'est Monsigny et le frère de celui-ci qu'il choisit pour lui servir de témoins dans cette importante circonstance, ainsi que nous l'apprend Jal dans son *Dictionnaire de biographie et d'histoire.* — « Le 4 avril 1769, il (Sedaine) épousa, à Saint-Paul, Suzanne-Charlotte Seriny. Ses témoins furent Pierre-Alexandre Monsigny, le spirituel et charmant musicien qu'il avait eu pour collaborateur dans la composition du *Roi et le Fermier* et du *Déserteur*, et Jacques-Joseph Monsigny, frère de Pierre-Alexandre, et, comme celui-ci, « écuyer, officier « dans la légion royale, demeurant rue de Harlay (1). »

Mais je n'en ai pas fini avec *le Déserteur*, dont j'aurai d'abord à faire connaître une transformation curieuse. Auparavant, il me faut signaler certains détails de la partition gravée. Cette partition est la seule de Monsigny qui porte une dédicace, celle-ci

(1) On voit la créance que l'on peut accorder au récit fantasque que les *Mémoires secrets* publiaient d'un prétendu mariage de Sedaine, à la date du 18 mai 1767, c'est-à-dire environ deux ans avant le mariage réel du poète : — « On parle, disaient-ils, du mariage de M. Sedaine, avec des circonstances très romanesques. Il a épousé la fille d'un avocat au conseil, mort, et la mère n'ayant jamais voulu consentir à cet hymen, l'amante a fait des sommations respectueuses. Mais le plus héroïque, c'est la façon dont elle a résisté aux offres séduisantes d'une ancienne inclination du poète maçon. Cette femme se nommait Madame le Comte, espèce de bel esprit femelle, avec qui vivoit M. Sedaine. Celui-ci lui ayant déclaré son projet, Madame le Comte pleure, sanglote, jure qu'elle en mourra. L'amoureux ne tient compte de ses menaces. Elle se retourne du côté de la demoiselle, va la trouver et lui demande en grâce de différer d'un an; elle lui offre 50.000 livres si elle se rend à sa proposition. La jeune personne refuse, et le mariage s'est fait. Madame le Comte en est morte de chagrin peu de temps après. » L'anecdote était touchante. Elle n'avait qu'un tort, celui d'être apocryphe.

adressée à son protecteur le duc d'Orléans. Chose singulière, le titre ne donne le nom d'aucun des deux auteurs, si bien que l'ouvrage pourrait paraître doublement anonyme ; il est ainsi conçu : « *Le Déserteur*, drame en trois actes, dédié à Son Altesse Sérénissime Monseigneur le duc d'Orléans, premier prince du sang, représenté par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi le 6 Mars 1769 (1). » Il est probable que cette absence du nom des auteurs est due précisément à la présence de la dédicace, qui, naturellement, porte celui du compositeur. Il eût été assez bizarre, en effet, qu'on lût à la première page, selon la coutume adoptée par Monsigny : « musique de M*** », et qu'on trouvât, à la seconde, sa signature en toutes lettres. Et alors, supprimant son initiale, il jugea bon de supprimer du même coup le nom de Sedaine. Quoi qu'il en soit, voici le texte de la dédicace :

A SON ALTESSE SÉRÉNISSIME MONSEIGNEUR LE DUC D'ORLÉANS
premier prince du sang.

MONSEIGNEUR,

L'honneur que j'ai d'être attaché à Votre Altesse Sérénissime et l'accueil favorable que vous avez daigné faire à cet ouvrage m'ont donné la hardiesse de vous le présenter. Vos bontés ont bien voulu l'accepter. Si l'ambition de plaire à V. A. S. pouvoit augmenter les talents, les miens auroient bientôt acquis la perfection à laquelle j'aspire, et ils seroient enfin par eux-mêmes dignes de votre protection.

Je suis avec un très profond respect

De Votre Altesse Sérénissime,

Monseigneur,

le très humble et très obéissant serviteur.

MONSIGNY (2).

---

(1) Le titre du livret est ainsi conçu : — « *Le Déserteur*, drame en trois actes, en prose, mêlé de musique, par M. Sedaine. La musique par M*** ».

(2) Je suis assez heureux pour posséder dans ma bibliothèque un exemplaire de la partition du *Déserteur* qui a comme une sorte de valeur historique. Cet exemplaire, dont la reliure pleine en veau est d'ailleurs assez simple, se distingue par ces mots frappés en or sur le plat :

Mme LA M^se^
DE MONTESSON.

C'est bien évidemment celui offert par Monsigny à la marquise, et dont elle se servit pour étudier le rôle de Louise lors des représentations du *Déserteur* chez le duc d'Orléans.

Je signalais à l'instant une transformation du *Déserteur*. En effet, il arriva qu'un jour l'Opéra, trouvant le sujet à sa convenance, ne se fit aucun scrupule de se l'approprier pour en tirer l'action d'un ballet-pantomime. C'est le fameux danseur Gardel aîné, maître des ballets à ce théâtre, qui eut cette idée lumineuse et ne se gêna point pour la mettre à exécution. On se préoccupait médiocrement, à cette époque, du droit des auteurs sur leurs œuvres, et le respect de la propriété intellectuelle était chose inconnue; le premier venu s'emparait d'un ouvrage et le transformait à sa guise sans se soucier du reste, la chose paraissant naturelle à tous et ne soulevant aucune critique. En l'espèce, et étant données ces coutumes, on serait volontiers porté à croire que Sedaine et Monsigny ne virent pas d'un mauvais œil cette adaptation de leur chef-d'œuvre, qui, après tout, en consacrait le triomphe et la popularité.

Donc, Gardel, tout en conservant intactes l'idée première et la donnée du drame de Sedaine, l'accommoda à sa manière et en tira un scénario pour lequel il maintint la division en trois actes de l'ouvrage original. Quant à la musique de Monsigny, elle aussi fit son office, arrangée pour la circonstance par un nommé Miller, qui se chargea aussi des remplissages et des soudures nécessités par l'action chorégraphique (1). Il va sans dire que le ballet conservait le titre de l'opéra, qui ne pouvait qu'aider à sa réussite. *Le Mercure*, en rendant compte de la représentation, nous donnait les détails que voici : — « C'est le même sujet que *le Déserteur* de M. Sedaine avec quelques changemens. La désertion du soldat est mieux motivée. La scène où le roi accorde à la jeune fille la grâce de son amant est mise en action d'une manière fort heureuse. En général, cette pantomime est fort intéressante. Les airs sont parfaitement choisis. Ce sont ceux de la pièce de M. de Monsigny, pris dans les mêmes situations, et coupés à la place du dialogue par des morceaux d'une expression très juste. Les décorations sont aussi très belles. »

(1) Ce Miller, de son vrai nom Müller (Ernest-Louis), était un musicien allemand non sans habileté, qui était venu se fixer en France, où il s'était marié. Il eut une fille qui devint une des danseuses les plus remarquables de l'Opéra, où elle-même épousa Gardel. Celui-ci qui était violoniste et très bon musicien, ayant remarqué l'aptitude de son beau-père pour la musique de danse, lui confia l'arrangement de celle du *Déserteur*. Miller fit de même pour deux autres ballets, *Télémaque* et *Psyché*.

Les deux rôles d'Alexis et de Louise étaient tenus, dans ce ballet, par Gardel jeune et par Mlle Guimard, qui, dit-on, s'y montraient l'un et l'autre extrêmement remarquables et firent preuve de véritables qualités de comédiens. Ce *Déserteur* dansant — ou dansé — fit son apparition sur la scène de l'Opéra le mercredi 16 janvier 1788, dans une représentation pour la capitation des acteurs, avec un succès éclatant, qui se prolongea pendant juste vingt années, car il fut joué pour la dernière fois le 17 janvier 1808. Dans cet espace de vingt années il n'obtint pas moins de 180 représentations. Le plus singulier, c'est que l'auteur de cette transformation (on pourrait dire : déformation) du *Déserteur*, Gardel aîné, ne put jouir de son triomphe et ne vit même pas « son œuvre » à la scène. Il était mort, des suites d'un accident, le 11 mars 1787 (1).

La carrière du *Déserteur*, ballet, nè nuisit en rien, on peut le constater, à celle du *Déserteur*, opéra, qui continua longtemps encore de faire figure au répertoire. Après un certain temps de repos, celui-ci fut remis à la scène dès les premières années du dix-neuvième siècle, et tout aussitôt retrouva dans le public un regain de faveur (2); puis, après un nouveau repos, il reparut sur l'affiche le 11 juin 1824, pour la rentrée de Gavaudan jouant Montauciel, les autres rôles étant tenus par Darancourt (Alexis), Féréol (Bertrand), Vizentini (Jean-Louis), Louvet (Courchemin),

(1) Et ce n'est pas le seul ballet qui ait pris le sujet et le titre du *Déserteur*. Dans l'*Almanach des Spectacles* (Barba) pour 1825, je trouve, au chapitre de la Porte-Saint-Martin et à la date du 11 mai 1824, la mention que voici : « Reprise du *Déserteur*, ballet. Mazurier, dans le rôle du grand cousin, a donné du prix à cette vieille production. » Et en cherchant bien, je vois, dans l'*Annuaire dramatique* (Cavanagh) pour 1805, ce *Déserteur* déjà compris dans le répertoire de la Porte-Saint-Martin ; il avait donc dû faire son apparition à ce théâtre vers 1802 ou 1803. Enfin, le *Feuilleton littéraire* de 1824 donne le nom de l'auteur du ballet, qui n'était autre que le fameux danseur Dauberval, mais sans faire connaitre celui du musicien.

(2) Ce qui prouve la fortune des ouvrages de Monsigny, et particulièrement du *Déserteur*, c'est qu'ils étaient souvent choisis pour faire partie du programme des spectacles gratis, si fréquents sous le premier empire, ainsi qu'on peut le voir par cette liste : 21 Décembre 1805 (en réjouissance de la victoire d'Austerlitz), *l'Intrigue aux fenêtres*, LE DÉSERTEUR ; — 13 octobre 1807, *les Deux Chasseurs*, LE DÉSERTEUR ; — 14 août 1808 (fête de l'empereur), FÉLIX, ROSE ET COLAS ; — 6 mai 1809 (pour les victoires en Allemagne), *le Calife de Bagdad*, LE DÉSERTEUR ; — 14 août 1809 (fête de l'empereur), *Stratonice*, LA BELLE ARSÈNE ; — 1er avril 1810 (mariage impérial), *Jean et Geneviève*, LE DÉSERTEUR ; — 14 août 1812 (fête de l'empereur), *la Fée Urgèle*, FÉLIX ; — 5 décembre 1812 anniversaire du couronnement), *l'Amour filial*, LE DÉSERTEUR, *le Tableau parlant*.

Mmes Paul (Louise), Rigaut (Jeannette) et Belmont (la Tante). Il subit ensuite une assez longue éclipse pour se représenter triomphalement, le 31 octobre 1843, dans des conditions nouvelles qu'il faut faire connaître.

C'est le roi Louis-Philippe, resté très épris des opéras qu'il avait entendus dans sa jeunesse, qui avait exprimé le désir de voir effectuer cette reprise. Et comme déjà l'on trouvait, non sans raison, que l'instrumentation des ouvrages anciens paraissait pauvre et insuffisante en présence des progrès que l'orchestre moderne avait accomplis sous la main de compositeurs tels que Rossini, Meyerbeer, Auber, Halévy et autres, on jugea qu'il était utile de renforcer sous ce rapport la partition du *Déserteur* et de lui faire subir quelques retouches. Certains ont crié, à cet égard, au sacrilège, prétendant qu'on ne devait pas toucher aux chefs-d'œuvre, et que c'était les profaner que d'y porter la main. Ceux-là ne se rendaient pas compte de ce fait, que le public était alors accoutumé à un ensemble de sonorités tel que le petit orchestre de Monsigny aurait en quelque sorte dérouté son oreille et que sa pauvreté ne lui aurait pas permis de rendre toute justice au génie déployé par le compositeur.

Mais il fallait un artiste instruit et habile pour opérer les remaniements jugés nécessaires avec toute la discrétion désirable, sans se laisser entraîner à des excès qui auraient dénaturé l'œuvre, à une exagération qui lui aurait enlevé, avec son caractère de sincérité, sa couleur et sa grâce. C'est Adolphe Adam qui fut chargé de ce travail délicat. Il s'en acquitta avec talent, mais, il faut le dire, non sans encourir des reproches sérieux, que justifie une comparaison attentive de la partition de Monsigny avec celle sortie de ses mains. Le premier de ces reproches, et le plus grave assurément, est celui qui concerne la transformation singulière du rôle d'Alexis, écrit pour une voix de basse, et dont Adam a cru devoir faire un ténor (1).

(1) Dans son journal *le Coureur des Spectacles* (2 novembre 1843), Charles Maurice faisait à ce sujet quelques réflexions bizarres. La critique singulière qu'il adresse à Adam ne porte pas sur le même point que celle que je vais formuler. En constatant cette transformation vocale du rôle d'Alexis, il émet cette opinion : — « Là se trouve dénaturé le caractère du personnage, qui perd tout s'il perd sa gravité, ce qui veut presque dire ici son importance. Un soldat qui va mourir *en voix de tête* ne saurait exprimer convenablement cette situation comme il le ferait avec *une voix de poitrine (!)*; c'est grêle et sans communication avec l'âme de l'auditeur. »

On comprend facilement que, par cette transformation, le tissu harmonique se trouve faussé dans les morceaux d'ensemble et que l'arrangeur a dû se permettre des modifications fâcheuses. Mais ce n'est pas tout, et même dans les morceaux chantés par Alexis seul, tels que celui du premier acte: *Ah! je respire*, et celui du second : *Mourir n'est rien*, Adam s'est livré, sans raison appréciable, à une foule de changements qui altèrent, émoussent et vont parfois jusqu'à défigurer le dessin mélodique. Je ne parle pas de certaines transpositions, peut-être rendues nécessaires par la différence du diapason, comme pour l'air de Louise et pour les couplets de Jeannette au premier acte, qui sont tous deux baissés d'un ton; cela n'a pas d'importance et ne touche en rien à la pensée de l'auteur. Mais pourquoi ces modifications apportées à la partie de Louise dans son duo avec Alexis? pourquoi cette suppression dans l'air de Louise au second acte? pourquoi bousculer de cette façon l'admirable trio fugué de la prison? pourquoi ces changements, aussi fâcheux qu'inutiles, dans l'air superbe de Courchemin, dont la belle allure aurait dû trouver grâce devant les fantaisies d'Adam? Puis, si l'on peut, à la rigueur, excuser la suppression complète, au troisième acte, de l'air d'Alexis: *Il m'eût été si doux de l'embrasser!* pour cette raison que depuis longtemps on avait pris l'habitude de le couper au théâtre, pourquoi ces coupures de détail dans tel ou tel morceau (finale du premier acte, air de Louise au second, etc.)?... En somme, on peut presque dire que pas un morceau n'a échappé aux changements; il semble vraiment que ce fût une manie chez Adam. Eh bien, malgré tout, l'œuvre est si belle et si pure qu'elle a résisté à ce bouleversement effréné. Mais combien je l'aimerais mieux encore dans son exactitude et sa fidélité!

Elle a si bien résisté que cette reprise de 1843 fut, je l'ai dit, triomphale. C'est la cour qui en eut la primeur, car, sur le désir du roi, c'est au château de Saint-Cloud que *le Déserteur* fut joué tout d'abord, le 28 octobre, pour paraître trois jours après, le 31, à la salle Favart. Il faut dire que cette fois encore, comme à l'époque de sa création, l'ouvrage avait trouvé une interprétation de premier ordre, avec des chanteurs qui étaient aussi d'excellents comédiens, condition indispensable pour une œuvre de ce genre: c'était Roger (Alexis), Mocker (Montauciel), Sainte-

Foy (Bertrand), Grignon (Jean-Louis), Grard (Courchemin) et Mmes Anna Thillon (Louise), Darcier (Jeannette) et Boulanger (la Tante). « L'effet fut prodigieux », disait un journal, et l'on ne manquait jamais de faire bisser chaque soir l'air délicieux de Montauciel : *Je ne déserterai jamais*, que Mocker chantait avec un goût exquis.

C'est à propos de cette reprise, restée fameuse, que Berlioz publia, dans le *Journal des Débats*, un feuilleton dont la chaleur ne le cède en rien à celle que Henri Heine témoignait au chef-d'œuvre de Monsigny. Pour qu'on ne puisse pas m'accuser, en parlant du *Déserteur*, d'enthousiasme irréfléchi et d'admiration irraisonnée, je reproduis l'opinion exprimée avec tant d'ardeur par Berlioz, opinion qui ne sera pas, peut-être, sans exciter quelque surprise chez ceux qui connaissent son dédain pour la forme de l'opéra-comique, — tant il est vrai que le génie s'impose toujours et force le respect :

' Quand je le disais! A peine le succès de *Mina* est-il déclaré (1), que voilà déjà un contre-succès qui tend à détourner de cette charmante partition l'attention publique. Est-ce un bien, est-ce un mal pour le théâtre? Je ne saurais le dire; en tout cas, c'est fort incommode pour les auteurs.

C'est qu'il ne faut pas s'y tromper, *le Déserteur* a obtenu un succès immense; il a réuni toutes les sympathies, celles des jeunes, des vieux, des Allemands, des Français et des Italiens. J'ai vu un maître de chant italien, l'homme du monde qui déteste et méprise le plus en général l'opéra-comique français, ému, ravi, enthousiasmé de cette ancienne musique, dont il n'avait jamais entendu parler. Il déclarait que toutes ces charmantes mélodies étaient ainsi faites *qu'on ne pourrait sans barbarie les appliquer à d'autres paroles*, que c'était enfin l'*idéal de la vérité et de l'expression*. Un maître de chant italien, moderne, s'agenouiller devant des qualités pareilles! C'est bien le cas de s'écrier avec le malade imaginaire : O nature! nature!...

Je crois, en effet, que dans aucune composition musicale destinée au théâtre, le sentiment des convenances dramatiques, l'expression des passions et des caractères n'ont été portés plus loin. Monsigny est aussi vrai dans son genre que Gluck dans le sien. Il est aussi naïf que Grétry, avec des formes musicales plus développées, plus amples. Quoi de plus touchant que le thème de l'air de Louise : *Peut-on affliger ce qu'on aime?* Les couplets de la jeune paysanne : *J'avais égaré mon fuseau*, sont d'un tour piquant, original, et n'ont rien perdu, absolument rien, de leur fraîcheur primitive. Le grand air d'Alexis, sans être aussi essentiellement mélodique que les deux morceaux précédents,

(1) *Mina* ou *le Ménage à trois*, opéra-comique d'Ambroise Thomas, qui venait d'être représenté quelques semaines auparavant, le 10 octobre.

brille par des qualités dramatiques d'une valeur considérable; et il faut en dire autant de celui qui lui succède quand le jeune soldat, apprenant la prétendue infidélité de Louise, jette son chapeau en l'air, foule aux pieds ses épaulettes et se déclare déserteur.

Au second acte, nous trouvons plus d'abondance encore. Ici le comique, le bouffon, le grotesque même, et le vrai grotesque musical, se mêlent aux élans du cœur, aux saillies les plus spirituelles. L'air de Montauciel : *Je ne déserterai jamais*, est un grand morceau bien fait, dont le chant est heureux et naturel, le développement excellent et la conclusion admirable. Quant à la double chanson qui, chaque soir, fait éclater la salle entière en rires convulsifs, j'avoue que je la regarde comme un trait de génie, ni plus ni moins. L'idée de faire chanter un air ridicule par le niais de la pièce, ensuite un autre chant d'un caractère franc et jovial par l'ivrogne Montauciel, et de les réunir ensuite, les deux personnages entonnant en même temps leurs deux airs différents, est une des plus plaisantes inventions du contrepoint appliqué à l'effet dramatique. Dans la scène où Montauciel *appelle* ses lettres et étudie sa leçon de lecture, l'intérêt mélodique se trouve forcément transporté dans l'orchestre. On conçoit qu'il était impossible, sans tomber dans de ridicules vocalisations, de faire chanter en épelant : *V-o-u-s ê-t-e-s u-n b-l-a-n-c b-e-c*, lettres dont Montauciel trouve le moyen de former les deux mots *trompette blessé*. Mais en revanche, les violons récitent là-dessus de fort jolies phrases, et la trame musicale n'y perd rien.

Au troisième acte nous trouvons un trio qu'on ne saurait trop admirer ni trop louer (1). La situation est forte, le musicien l'a rendue sublime. Alexis, condamné à mort comme déserteur, a trouvé le moyen d'éloigner Louise et de rester seul avec le vieil invalide Jean-Louis, auquel il veut apprendre cette affreuse nouvelle et confier ses dernières volontés; mais, par un de ces coups de théâtre familiers à Sedaine, la jeune fille apprend au dehors ce que son amant voulait lui cacher, et rentre éperdue en poussant des cris et à demi-morte d'épouvante et d'horreur. Aussitôt éclate un thème presque barbare par son étrangeté, que les trois personnages reprennent successivement en imitations à la quinte, en forme d'exposition fuguée. Ce style est là du plus prodigieux à-propos; on est surpris, effrayé d'entendre un tel enchaînement de sons; cela ravage l'âme et les sens, et quand la voix de femme, dominant les deux voix d'hommes, se traîne en lamentables cris sur une succession d'harmonies dissonantes, il se produit pour l'auditeur la plus terrible des illusions, il sent réellement ce que doivent éprouver les personnages, et il lui semble sentir son cœur se déchirer comme leur cœur. Voilà qui est immensément beau, sous le double rapport de la vérité dramatique et de l'invention musicale; je ne connais pas de pendant à ce trio, il ne ressemble à aucun autre. Il est, je crois, inutile de dire maintenant que l'air du soldat :

Le roi passait,
Et le tambour battait
Aux champs...

(1) Ici, Berlioz s'égare un peu : c'est au second, et non au troisième acte, que se trouve ce trio célèbre.

est aussi bien coupé, aussi naturellement écrit et pensé que tout le reste; mais le mérite d'un morceau de cette espèce ne saurait être comparable à celui de l'élan dramatique que je viens de citer. Mais il faut admirer encore et admirer beaucoup les adieux d'Alexis à Louise évanouie. De sorte que, à tout prendre, il n'y a pas un morceau faible dans cette partition d'un vieux maître français qui ne possédait presque rien de ce qu'on appelle la *science* musicale, qui écrivit avant Grétry, qu'on ne daigne pas même compter parmi les illustrations de notre art, et dont la plupart des jeunes musiciens, compositeurs, chanteurs ou virtuoses actuellement vivants en Europe, ignorent peut-être le nom. O vicissitudes de la gloire!

On voit ce que Berlioz pensait de Monsigny, et à quel enthousiasme admiratif il se laissait entrainer en parlant du *Déserteur*. Le public de 1843 partagea cet enthousiasme et accueillit l'ouvrage avec un succès égal à celui que lui avaient procuré les spectateurs de 1769 (Grimm excepté); si bien qu'à cette reprise éclatante *le Déserteur* fournit une série de cent quatre-vingt-dix représentations. Là ne se borna pas ce renouveau de sa carrière. Il fut repris encore le 23 juillet 1853 (79 représentations), le 3 novembre 1877 (67 représentations), et enfin le 25 juin 1893 (1). En résumé, de 1843 à 1894, *le Déserteur* réunit, à l'Opéra-Comique, un ensemble total de 343 représentations. Cet opéra centenaire avait la vie dure. Eh bien, qu'on nous le rende aujourd'hui, non pour l'amour de Dieu, ainsi qu'il arrive parfois, mais avec des artistes capables de le jouer et de le chanter, comme il l'exige et comme il le mérite, et l'on verrait le résultat. L'émotion ne perd jamais ses droits, et le chef-d'œuvre qui arrache des larmes est toujours sûr d'attirer la foule (2).

(1) Entre temps, le gentil petit théâtre des Fantaisies-Parisiennes, trop tôt disparu, s'en était emparé en 1867, et celui de l'Athénée, disparu aussi, l'avait joué en 1873.

(2) Un dernier souvenir, assez curieux, à propos du *Déserteur*. Dans son livre sur Beethoven, Victor Wilder, faisant une description de Bonn, ville natale du maître, écrivait ceci : « ... Quant au palais électoral, aujourd'hui l'Université, il fut brûlé en 1777. Avant ce désastre, il était couronné par une haute tour qui renfermait dans ses flancs les voix sonores d'un grand carillon. Le 17 janvier, à cinq heures du matin, ce carillon avait commencé l'ouverture du *Déserteur*, qu'il faisait entendre d'heure en heure, lorsque tout à coup la tour s'écroula dans les flammes; la pauvre petite symphonie de Monsigny se résolut sur une cadence formidable ».

IX

Après le triomphe du *Déserteur*, Monsigny prit un repos de trois années et ne reparut à la scène qu'avec *le Faucon*. Si sa carrrière fut relativement courte, puisqu'elle ne dépassa pas un ensemble de dix-huit années, il faut constater aussi que la fécondité n'en fut pas le caractère dominant, comme pour Philidor et surtout pour Grétry, lequel, il est vrai, eut le tort de persister à se présenter devant le public pendant trente-cinq ans, et alors qu'il n'était plus que l'ombre de lui-même. Il faut cependant signaler que, durant ce silence de trois années, Monsigny prit une part — très légère — à un ouvrage que Favart fit représenter à la Comédie-Italienne, *la Rosière de Salency*, qu'il ne faut pas confondre avec l'opéra que Grétry donna au même théâtre, sous le même titre, en 1774. Aucun biographe n'a jamais mentionné cet ouvrage en parlant de Philidor et de Monsigny, qui, du reste, ni l'un ni l'autre, n'avait sujet d'en tirer vanité. C'est Grimm qui nous renseigne sur le peu qu'ils y mirent du leur.

Cette *Rosière de Salency*, qui était en trois actes, fut jouée d'abord à la Cour, à Fontainebleau, le 25 octobre 1769, et Grimm en annonçait ainsi la représentation :

..... M. Favart a fait représenter sa *Rosière de Salency* le 25 du mois dernier devant Sa Majesté, à Fontainebleau ; on nous flatte de nous la faire voir incessamment à Paris. C'est une comédie en trois actes, en prose, mêlée d'ariettes; quant à la musique, c'est un *pasticcio ;* Philidor et Monsigny y ont la principale part. Un amateur célèbre, M. le baron de Swieten, fils du premier médecin de l'impératrice-reine, en a fait plusieurs airs (1)... La plupart des

(1) Le baron Gottfried van Swieten était en effet, dit-on, un amateur distingué, dont on connaît plusieurs compositions. D'origine hollandaise, il était né à Leyde, et se fit recevoir docteur à l'Université de cette ville pour une thèse ainsi intitulée : *Dissertatio sistens musicæ in medicinam influxum et utilitatem*. Devenu plus tard directeur de la Bibliothèque impériale de Vienne, où il s'était fixé, c'est lui qui traduisit en allemand, pour Haydn, le texte anglais de l'oratorio *la Création*.

airs de la *Rosière* sont parodiés, c'est-à-dire que la musique a été faite avant les paroles, et que le poète a arrangé ses vers sur les notes comme il a pu. Mais nous parlerons de la musique quand la pièce aura été jouée à Paris. Je suis persuadé qu'elle y réussira beaucoup, quoique ceux qui l'ont vu jouer à la cour prétendent qu'elle est froide et pleine de longueurs. Mais le parterre de Paris aime les rosières et les pauvretés ; je réponds à M. Favart du succès.

Deux mois plus tard, le 14 décembre, ladite *Rosière* faisait son apparition à la Comédie-Italienne, et Grimm reprenait la plume à son sujet. Il résulte des détails fournis par lui que la musique était bien une sorte de pastiche, auquel on ne saurait attacher une véritable importance :

La Rosière de Salency a paru hier pour la première fois sur le théâtre de la Comédie-Italienne; le parterre l'a reçue à merveille. Des couplets sans fin, une chaconne de Rameau, le menuet d'Exaudet parodiés, et d'autres chefs-d'œuvre de cette espèce l'ont transporté de plaisir. Et vous espérez que ces gens-là se connaissent jamais en musique! Jamais, jamais; cela est sans ressource. Comptez que celui qui s'extasie pour de si insupportables pauvretés ne sait ce qu'il fait quand il lui arrive d'applaudir à une vraiment belle chose. La musique de cette *Rosière* est une insigne rapsodie. On prétend que le baron van Swieten, Monsigny et Philidor ont fourni des morceaux; mais à l'exception de ce dernier, qu'on reconnaît aisément à son faire et à la vigueur de son style, on peut attribuer le reste à qui l'on voudra, cela est également bon ou également mauvais, suivant les gens qui écoutent. Les airs de Philidor même ne sont rien, et l'on s'aperçoit bien qu'il n'a compté en tirer ni profit ni gloire. Malgré les extases que les couplets parodiés ont causées au parterre, je doute que le succès de *la Rosière* soit durable. M. Favart a mis une trop forte dose d'ennui dans le second et le troisième acte...

Tout ceci, je l'ai dit, n'a point d'importance.

A l'époque où nous sommes arrivés, Monsigny, depuis longtemps en relations suivies avec le duc d'Orléans, venait de se lier plus étroitement avec ce prince en achetant de M. Augeard, fermier général, qui se retirait, la charge de maître d'hôtel de sa maison; et l'on peut supposer que ce sont les obligations de cette charge qui pendant un temps l'éloignèrent du théâtre et interrompirent ses travaux. « En 1768, dit Mlle Adèle Monsigny dans ses notes (et je crois bien que c'est un peu auparavant), mon père acheta une charge de maître d'hôtel du duc d'Orléans, vacante par la retraite de M. Augeard. M. le duc d'Orléans a toujours traité mon père avec une bonté particulière; il y eut même un moment où il fut ce qu'on appelle en faveur. C'est ce

prince qui lui donna son pupitre d'acajou. Mon père avait fait faire un petit piano qu'il emportait dans les voyages du prince au Raincy, à Saint-Cloud et à Villers-Cotterets. De cette époque datent ses liaisons intimes avec Mme de Genlis, le marquis Ducrest, son frère, leur mère la baronne d'Andelot, Mme de Montesson, le vicomte de la Tour du Pin, chambellan du prince et frère de Mme de Saint-Julien, les deux messieurs Cluzet père et fils, Carmontelle, lecteur du prince, le docteur Tronchin, etc. »

Il vint cependant un moment où Monsigny sans doute se souvint qu'il existait, rue Mauconseil, un théâtre que l'on appelait la Comédie-Italienne, qu'il avait fréquenté naguère et avec lequel il avait entretenu des rapports pleins de cordialité. Bref, il accepta des mains de son ami Sedaine le livret d'un petit ouvrage en un acte intitulé *le Faucon*, dont celui-ci avait puisé le sujet dans le conte de La Fontaine qui porte le même titre. Par malheur, ce livret n'était pas bon, il s'en faut de tout, et la musique de Monsigny pâtit de sa fâcheuse qualité. *Le Faucon* échoua à la Cour, où il fut représenté d'abord, et malgré une interprétation excellente, qui réunissait les noms de Mmes Trial, Laruette et Bérard, de Clairval, Caillot, Laruette et Desbrosses, il échoua plus complètement à Paris, où il fit son apparition le 19 mars 1772. Les *Mémoires secrets* nous l'apprennent en ces termes : — « Les Italiens ont donné hier *le Faucon*, comédie en prose. Quelques morceaux particuliers de musique ont été extrêmement applaudis, mais le poème a fait peu de fortune. Le Sr Sedaine a eu l'amour-propre de ne rien retrancher des phrases plates et triviales qu'on lui avoit reprochées à Fontainebleau ; elles n'ont pas été mieux accueillies ici. Elle n'est qu'en un acte, mais extrêmement long et qui en vaut bien trois ». Et Grimm dit de son côté : — « Le 19 du mois dernier on donna, sur le théâtre de la Comédie-Italienne, la première représentation du *Faucon*, opéra-comique en un acte, les paroles de M. Sedaine, la musique de M. Monsigny. *Le Faucon* était déjà tombé à la Cour pendant le dernier voyage de Fontainebleau. Il fut très mal reçu à Paris le jour de son apparition. On trouva la musique jolie et la pièce détestable ; elle fut mieux accueillie aux représentations suivantes, mais les auteurs la retirèrent après la cinquième, et

peut-être essayeront-ils de la faire reparaître l'hiver prochain avec plus de succès. »

On voit que la pièce trouva le public si hostile que les auteurs jugèrent à propos de la retirer. On voit aussi que les deux chroniqueurs sont d'accord pour constater que la musique fit grand plaisir et subit le contre-coup de la faiblesse du poème. Pour cette fois, Sedaine était vraiment en faute. Quant à Monsigny, il avait la conscience de ne s'être point trompé : — « Mon père, nous apprend sa fille dans ses notes, mon père fut très fâché de la chute du *Faucon*. Il y a dans cette partition deux morceaux qu'il aimait : l'air de la chasse au faucon, et un autre, chanté par le seigneur. En tout, il était content de l'ouvrage. » Et Monsigny avait raison. Il y a des morceaux charmants dans cette gentille partition du *Faucon*, entres autre une romance : *Je ne sais pas ce que je sens en vous voyant*, tout empreinte de tendresse et de cette sensibilité exquise qui le caractérisait si bien, et un petit air bouffe : *Ce garçon me plaît*, dont la franchise et la rondeur sont pour réjouir les oreilles. On comprend que le musicien ait été sensible à cet échec, qu'il subit sans l'avoir mérité. Je ne crois pas que *le Faucon* ait jamais été repris (1).

Ici se place un fait assez singulier : l'attribution à Monsigny, par les biographes les plus sérieux, et même par quelques annalistes contemporains, d'un ouvrage qui n'est pas de lui et qui appartient en propre à Martini. Je veux parler du *Rendez-vous bien employé*, opéra-comique en un acte, sorte de parade, dont Anseaume avait écrit les paroles, et qui fut représenté à la Comédie-Italienne le 10 février 1774. Fétis, la *Biographie Michaud*, la *Biographie Didot*, d'autres encore portent ce petit

(1) Cela n'empêcha pas Monsigny d'être toujours en faveur auprès du public et de voir ses ouvrages sans cesse représentés. La preuve en est dans l'épître que Voltaire adressait à Marmontel en 1773, et dans laquelle on rencontre cet hommage rendu à Monsigny :

. . . .
Lorque les chantres du printemps
Réjouissent de leurs accents
Mes jardins et mon toit rustique,
Lorsque mes sens en sont ravis,
On me soutient que leur musique
Cède aux bémols des Monsignys
Qu'on chante à l'Opéra-Comique...

ouvrage au compte de Monsigny ; bien plus, le petit almanach *les Spectacles de Paris*, auquel assurément on croirait pouvoir se fier, puisqu'il donnait régulièrement le répertoire des ouvrages représentés dans le cours de l'année écoulée, l'inscrit aussi sous son nom, de même que d'Origny dans ses *Annales du Théâtre-Italien*. Tous pourtant commettent une erreur. Ce *Rendez-vous bien employé* est le second ouvrage que Martini fit représenter à la Comédie-Italienne, où il avait débuté brillamment avec *l'Amoureux de quinze ans*, et il n'y a pas de doute possible à son sujet si l'on veut bien prendre la peine de lire le compte rendu qu'en fit le *Mercure*, qui s'exprime en ces termes : — « ...La musique de M. Martini est agréable, expressive et pittoresque ; elle fait honneur au génie de cet habile compositeur, si avantageusement connu par la musique délicieuse de *l'Amoureux de quinze ans.* » Il y a là une erreur à rectifier par tous les biographes de Monsigny (1).

Nous allons voir Monsigny faire une infidélité à Sedaine. Il s'était trouvé récemment en relations assez suivies avec Favart, au sujet de *la Rosière de Salency*, comme il l'avait été déjà pour le rapetassage inutile du *Nouveau Monde*. Ces relations, devenues plus étroites, allaient aboutir à une collaboration plus sérieuse et plus effective. S'inspirant d'un conte de Voltaire intitulé *la Bégueule*, Favart en avait tiré le sujet d'une « comédie-féerie » en trois actes qu'il appela *la Belle Arsène*, et dont il confia le livret à Monsigny. Il s'agit dans cette pièce d'une jeune femme de caractère altier et dominateur, entêtée de vanité, qui, par orgueil, repousse les hommages de tous ses soupirants, même de celui qu'elle aime, le jeune Alcindor, qu'elle désespère par sa hauteur et sa rudesse. La belle Arsène s'ennuie, et elle se confie à sa marraine, la fée Aline, qu'elle supplie de la transporter à sa cour, dans son palais, où elle sera maîtresse et commandera en souveraine. La fée, qui veut lui donner une leçon,

(1) Excepté par Choron et Fayolle, qui ne parlent pas de l'ouvrage en question dans la notice sur Monsigny de leur *Dictionnaire des musiciens*. Fétis, toujours prêt à relever aigrement les erreurs qu'ils avaient pu commettre, aurait bien dû imiter leur silence en cette circonstance. Il est à remarquer que le dernier biographe de Monsigny et son presque compatriote, M. F. de Ménil, négligeant de remonter aux sources, a emboîté allègrement le pas de ses prédécesseurs et commis la même erreur qu'eux.

se rend sans peine à ses désirs. Arsène est conduite par elle dans un séjour enchanteur, où tout est à sa dévotion, où tout sera prêt à obéir à ses moindres caprices. On l'accable de divertissements, de concerts, de danses, de jeux de toutes sortes, on ne lui laisse quitter un plaisir que pour lui en procurer un autre, et la fantaisie la plus aimable préside à toutes les fêtes qui s'offrent à ses yeux. Elle commande, et tout se rend à ses ordres. Mais justement, la satiété chez elle engendre bientôt la fatigue, cette satisfaction continuelle, ce bonheur sans mélange lui deviennent à charge, et elle recommence à s'ennuyer, ne pouvant formuler un seul désir qu'il ne soit immédiatement accompli. Et puis, il n'y a que des femmes, des nymphes, des suivantes dans ce logis merveilleux : pas un homme, pas même un Alcindor à faire gémir, à rudoyer et à désespérer. C'est à n'y pas tenir. Aussi, notre belle étant à la recherche d'une distraction, d'une émotion qu'elle veut obtenir à tout prix, franchit lestement une barrière qui la sépare de la vraie nature. Mais à peine est-elle au-dehors que le palais et les jardins enchantés disparaissent tout à coup ; elle se trouve seule, au milieu d'une forêt, à la tombée du jour, exposée à tous les dangers, un orage éclatant sur sa tête, en proie à une terreur folle. Ne sachant que devenir, dans sa détresse elle implore sa marraine, sa protectrice, la suppliant de venir à son secours. La bonne fée Aline, qui ne voulait que la corriger, la ramène en effet dans sa demeure, où la belle Arsène, revenue de son orgueil, retrouve joyeusement l'amant qu'elle avait dédaigné et consent avec bonheur à l'épouser.

Un tel sujet prêtait à d'heureux développements, et la richesse du spectacle aidant, il y avait là matière à une œuvre de grâce et de charme, où la musique trouvait naturellement sa place et qu'elle ne pouvait qu'embellir encore. On ne saurait dire pourtant que Favart, en dépit de son talent d'ordinaire plein de délicatesse, en ait tiré tout le parti possible. Avec de jolis détails, sa pièce manque un peu de chaleur et de mouvement. Encore ne la connaissons-nous point telle qu'elle parut d'abord devant la Cour, à Fontainebleau, le 6 novembre 1773. Elle n'y obtint, il faut le dire, aucun succès, à ce point que les auteurs ne jugèrent pas à propos de la produire telle quelle devant le public

de la Comédie-Italienne. Il s'agissait non seulement de la remanier, mais de la refaire en grande partie. Cela paraît tout une histoire que celle de la refonte de cet ouvrage ; il



Portrait de Favart, gravé par Littret, d'après le dessin de J.-F. Liotard.
(Collection de l'auteur).

semble qu'un instant on ait été sur le point d'y renoncer, et une lettre inconnue de Monsigny va nous donner à ce sujet des détails curieux et complètement ignorés. Ce qui est certain, c'est qu'il s'écoula près de deux années entre la représentation de *la Belle Arsène* à Fontainebleau et son apparition à

Paris, ce qui prouve que les choses trainèrent singulièrement en longueur.

La lettre que je vais reproduire ici semble bien indiquer que Favart ne voulait plus s'occuper de *la Belle Arsène*, puisqu'il offrait à Monsigny une autre pièce dans laquelle il pensait que celui-ci pourrait employer sa musique, ce qui, comme on va le voir, ne convenait nullement au compositeur. De qui était cette pièce ? C'est ce qu'il est impossible de savoir et ce qui importe assez peu d'ailleurs, puisqu'il n'en fut tiré aucun parti. Mais nous apprenons, par la lettre de Monsigny, que sa conscience artistique ne se prêtait pas à certaines combinaisons, et qu'il avait très clair le sentiment de la vérité scénique et de la façon dont la musique devait s'adapter aux situations. Cette lettre, malheureusement sans date précise, est une réponse à l'envoi que Favart lui avait fait du manuscrit d'une pièce intitulée *Zélis* :

Mardy.

Je ne sçais, mon cher collègue, par qui vous m'avés envoyé le poëme et votre lettre ; mais l'un et l'autre ne me sont parvenus qu'aujourd'hui, par une voye que j'ignore ; mon nom et ma demeure sont aisés à trouver ; cependant vous verrés par le billet que je vous envoye que votre lettre a été remise à quelqu'un que je ne connais point. Au reste, c'est un petit malheur. Je viens à l'ouvrage que vous m'avés envoyé.

Le poëme nouveau m'a fait un très grand plaisir. Il a même un intérêt peu commun dans le genre d'ouvrage où la féerie tient quelque place. L'idée d'avoir mis sans cesse l'amour invisible vis-à-vis de sa maîtresse m'a paru ingénieusement trouvée. Les corsaires y font bien aussi, etc., etc. Je ne tarirais point sur les justes éloges que mérite le poëme de *Zélis*... Mais je vous demande, je demanderais à toute la terre entière, comment on a pu imaginer pouvoir adapter la musique de *la Belle Arsène* (ou de *la Bégueulle*) au poëme de *Zélis ;* à deux ou trois morceaux près qu'on peut y placer, je n'en ay pas vu qui ressemble à aucune des situations de cette pièce. Je dis plus, peut-être que ceux que je vois possibles feraient-ils longueur à la place où ils pourraient convenir à la situation.... Et en vérité, le poëme de *Zélis* mérite trop pour n'être pas bien mis en musique. Il ni *(sic)* aurait, mon cher collègue, qu'un moyen de se servir de ma musique, ce serait de fondre *Zélis* dans *la Belle Arsène ;* car il n'est pas possible que la musique que j'ay faitte aye *(sic)* le sens commun à l'inverse. Pour lors, en conservant les situations musicales de votre pièce et les choses charmantes de *Zélis*, peut-être....

Vous sçavés ce que je vous ay dit, je vous laisse le maître de faire tout ce que vous voudrés. Je viens de vous dire deux mots sur mes remarques, auxquelles vous êtes aussi le maître de ne vous arretter qu'autant qu'elles ne

gêneront point vos idées. Vous sçavés le peu de prétentions que je mets à tout ce que je fais; cependant ce détachement ne va pas jusqu'à l'imbécilité de vouloir faire un ouvrage dénué de vérité (je parle de la musique) ; c'est-à-dire que je ne balancerais pas entre perdre la musique de *la Bégueulle* ou la voir déplacée...

Je vous envoye votre poëme. Voyés l'auteur; quel qu'il soit, il a fait un très joli ouvrage. Je lui en fais bien sincèrement mon compliment. Voyès aussi Mme Trial, à qui vous pouvés communiquer ma lettre; je lui prouverai en deux mots tout ce que je viens de vous dire sur ma musique... A moins, encore un coup, que vous refondiès *Zélis* dans *Arsène*, en conservant les situations musicales de cette dernière.

Mercredy matin.

Je viens de relire *Zélis*, mon cher collègue, qui m'a confirmé de plus en plus dans ma pensée : je n'ay pas trois morceaux de musique dans *la Belle Arsène* qui puissent convenir à *Zélis*... Voyés l'auteur de cette dernière, lisés ensemble votre ouvrage et le sien; qu'il voye s'il veut fondre sa pièce dans la vôtre; pour lors, s'il y a quelques morceaux de musique nouveaux à faire, je le feray. Bon jour, mon cher collègue. J'iray peut-être ce soir aux Italiens, si j'en ay le temps.

Votre serviteur,

MONSIGNY.

Monsigny, on le voit, n'était nullement disposé à entrer dans les vues de Favart, c'est-à-dire à appliquer sa musique sur une pièce pour laquelle elle n'était point faite et où elle n'aurait pu cadrer avec les situations. Il nous montre bien ainsi que ce qu'il cherchait avant toutes choses au théâtre, en tant que musicien (et ce dont il n'a cessé d'ailleurs de donner des preuves), c'était l'expression de la vérité : « ... Vous sçavez le peu de prétentions que je mets à tout ce que je fais, *cependant ce détachement ne va pas jusqu'à l'imbécilité de vouloir faire un ouvrage dénué de vérité...* » Ceci est clair et formel, et nous savons à quoi nous en tenir sur son sentiment à cet égard.

On conçoit que dans ces conditions il ne fut donc plus question de *Zélis* et de la combinaison Favart. Mais alors... Alors, il semble que le pauvre Favart était découragé et renonçait à s'occuper davantage de *la Belle Arsène*. Mais il semble aussi que le maréchal de Richelieu, « premier gentilhomme du roi » et qui, à ce titre, avait juridiction sur la Comédie-Italienne, tenait au contraire à cet ouvrage et désirait vivement voir les auteurs le corriger et le mettre en état de paraître à la scène. C'est du

moins ce qui résulte de ce passage d'une lettre que Favart adressait, au moins de novembre 1874, à la marquise de Mauconseil, lettre dans laquelle il exhale sa mauvaise humeur et l'ennui qu'il éprouve de l'insistance du maréchal à ce sujet (1):

..... Madame, je ne résiste point aux volontés de M. le maréchal de Richelieu; s'il exige que je perde encore mon temps à refaire cette belle et maudite Arsène, qu'il m'accorde du moins un terme pour réfléchir. Je suis maintenant occupé de l'opéra de M. Gluck : il faut que je vive en attendant, moi et mes enfants. On ôte le bâton à un vieillard qui devient aveugle; on le réduit à manger des croûtes quand il n'a plus de dents. Si M. le maréchal est inflexible, priez-le de grâce d'avoir la charité de me faire pendre, parce que c'est tout d'un coup fait, et qu'on languit plus longtemps quand on meurt de faim. S'il vous résiste, ayez la bonté, madame, de ne pas insister, parce que j'ai pris mon parti.....

FAVART.

L'infortuné Favart était donc hors de lui, et cette lettre montre bien à quel point il était fatigué de s'occuper de *la Belle Arsène*, qui lui avait déjà causé tant de souci. Comment résister pourtant aux désirs du maréchal de Richelieu, désirs qui étaient en réalité des injonctions? Il fallut bien enfin se reprendre à la besogne, et c'est ce que firent Favart et Monsigny, remettant leur ouvrage sur le chantier et le bouleversant complètement pour en corriger les défauts et le rendre digne de la sympathie du public. Et ce ne fut pas une petite affaire, si l'on songe que de trois actes ils en firent quatre, que des situations furent changées de place, certaines scènes étant transposées, d'autres supprimées, d'autres encore ajoutées, que sais-je? Bref, ce fut plus encore qu'un remaniement, une transformation presque complète. C'est sous le bénéfice de cette transformation que *la Belle Arsène* fut offerte aux spectateurs de la Comédie-Italienne le 14 août 1775. Ici encore pourtant, la première impression ne parut pas très favorable. — « Les Comédiens Italiens, disent les *Mémoires secrets*, ont donné hier la première représentation de

(1) « Madame la marquise de Mauconseil, disent les éditeurs des *Mémoires* de Favart, fut la protectrice et l'avocat de M. Favart auprès des grands. Il composa pour elle beaucoup de fêtes qui furent exécutées dans sa charmante maison de Bagatelle, et notamment en 1756, lors du voyage que fit à Paris le roi de Pologne ». A ajouter à ces renseignements que ladite marquise avait été naguère très avant dans les bonnes grâces du maréchal de Richelieu.



Costume de Mme Trial dans le rôle d'Arsène de *la Belle Arsène*, d'après une estampe anonyme en couleurs. — (Archives de l'Opéra).

la Belle Arsène, comédie en vers et en quatre actes, mêlée d'ariettes. Il faut se rappeler que cette pièce du Sr Favart a été jouée à Fontainebleau en 1773, et n'a point eu de succès. Il y a fait beaucoup de changemens et n'a pu la rendre digne du public. La musique est du Sr de Monsigny, et les deux auteurs semblent s'être épuisés dans les deux premiers actes, ou du moins fatigués au point de devenir très médiocres dans les derniers. C'est d'autant plus fâcheux que cette féerie prête infiniment au spectacle ». Grimm dit de son côté : — « Ce poème ne manque ni de grâce ni d'esprit, le plan en est même assez ingénieux; mais la marche et l'exécution en sont froides, et l'ouvrage ne s'est guère soutenu que par la variété du spectacle. La musique a paru commune et monotone, plus écrite que ne l'est en général la musique de Monsigny, mais d'un chant moins heureux, moins naturel et moins varié. On perd toujours à quitter sa manière pour celle des autres, et il est fâcheux de la garder quand on s'aperçoit combien elle a vieilli ». Le *Mercure* se montre cependant plus satisfait que nos deux chroniqueurs, et il rend surtout hommage à la musique : — « Cette pièce, dit-il, est écrite avec délicatesse; elle offre un spectacle varié et agréable. La musique fait honneur au génie de M. Monsigny; il y a des airs, entre autres un trio, charmans. On désireroit seulement qu'il eût moins élevé le ton de certains morceaux, où les voix sont gênées. Madame Trial joue et chante à merveille le rôle de la belle Arsène, Madame Moulinghen celui de la Fée, et Mlle le Fèvre celui de la statue animée. M. Michu se distingue par son jeu et par son chant dans le rôle d'Alcindor. Le charbonnier ne pouvoit être mieux rendu que par M. Nainville ».

La vérité est que si le premier abord fut un peu froid, *la Belle Arsène* finit cependant par gagner les bonnes grâces des spectateurs et par fournir une carrière très honorable; elle resta longtemps au répertoire et souvent servit de début à de nouveaux artistes (1). Elle se trouva pourtant, dès ses commencements, en rivalité avec un chef-d'œuvre, devant lequel la musique de Monsigny fit bonne contenance et sut se maintenir. Je veux parler de *la Colonie*, opéra que Framery avait traduit de *l'Isola*

(1) On en fit même, le 21 septembre 1808, une brillante reprise à l'Opéra-Comique.

d'amore de Sacchini en lui donnant ce nouveau titre, et qu'il avait fait représenter à la Comédie-Italienne précisément deux jours après *la Belle Arsène*, le 16 août 1775. Or, *la Colonie* obtint un



Costume de Michu dans le rôle d'Alcindor de *la Belle Arsène*.
(Archives de l'Opéra.)

succès éclatant, qui n'empêcha point *la Belle Arsène* de briller auprès d'elle. Il arriva même qu'on donnait parfois les deux ouvrages le même soir, ainsi que Favart nous l'apprend par une lettre qu'il adressait à son fils à la date du 7 septembre. Il

se montrait tout fier, dans cette lettre, de l'accueil que la reine, qui assistait au spectacle, avait fait à *la Belle Arsène*, prétendant, ce qui peut paraître excessif, que la souveraine avait manifesté sa préférence pour celle-ci, et oubliant d'ailleurs qu'il avait un collaborateur nommé Monsigny, dont il ne prononçait pas même le nom : — « ..... La Reine et le comte d'Artois, dit-il dans cette lettre, sont venus hier à la Comédie pour voir dans le même jour *la Colonie* et *la Belle Arsène*, qu'ils avaient demandées. Malgré les protecteurs de *la Colonie*, *Arsène* a paru l'emporter sur sa rivale. La Reine, à ce que tout le monde m'assure, a donné la préférence à *mon* ouvrage. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'elle l'a applaudi ouvertement. Le chœur des Nymphes : *Exaltons et chantons notre jeune souveraine*, a produit le plus grand effet. Tout le public a crié *bis* et l'on a répété ce morceau, toujours interrompu par les applaudissemens (1)... »

En réalité, la Comédie-Italienne fut loin d'avoir à se repentir d'avoir accueilli *la Belle Arsène*, après les modifications très importantes dont elle avait été l'objet de la part de ses auteurs. L'ouvrage ne tarda pas beaucoup à franchir la frontière, grâce au retentissement qu'il obtenait ici, et à se faire applaudir à Bruxelles comme à Paris. La Belgique, qui, en ce qui concerne le théâtre, s'est toujours modelée sur la France, s'empressa en effet de s'approprier *la Belle Arsène*, et cinq mois après son apparition le théâtre de la Monnaie l'offrait à ses spectateurs dans

(1) Voy. Catalogue des autographes de la collection Alfred Bovet; Paris, Charavay 1887. — Sa pièce à peine imprimée, Favart l'envoyait à Voltaire, qui le remerciait par cette lettre, datée de Ferney, le 3 octobre 1775 :

« Vous me pardonnerez, monsieur, de vous remercier si tard. Un radoteur de quatre-vingt-deux ans, qui, des vingt-quatre heures de la journée, en passe vingt-trois à souffrir, n'est pas le maître des moments qu'il voudrait donner à ses devoirs et à ses plaisirs.

« Vous avez fait un ouvrage charmant, plein de grâce et de délicatesse, sur un canevas dont la toile était un peu grossière. Vous embellissez tout ce que vous touchez. C'est vous qui, le premier, formâtes un spectacle régulier et ingénieux d'un théâtre qui, avant vous, n'était pas fait pour la bonne compagnie. Il est devenu, grâce à vos soins, le charme de tous les honnêtes gens. Je vous avoue que je suis fort fâché de mourir sans avoir joui des plaisirs que vous donnez à tous ceux qui sont dignes d'en avoir.

« Agréez, monsieur, tous les sentiments avec lesquels j'ai l'honneur d'être, etc.

« VOLTAIRE. »

des conditions d'exécution tout à fait remarquables. Si j'enregistre ce fait, c'est qu'il nous fait connaître un détail assez intéressant, grâce à une lettre qu'à cette occasion un ancien directeur du *Mercure*, La Place, auteur dramatique lui-même, écrivait à Favart pour lui annoncer le succès que *la Belle Arsène* venait de remporter auprès du public belge. Voici la partie importante de cette lettre, dont je retranche seulement certains détails sans intérêt relatifs à l'interprétation de la pièce :

Bruxelles, 20 février 1776.

Je vous annonce avec le plus grand plaisir, mon cher et ancien ami, ainsi qu'à mon cher et bon *pays* M. Demoncigny (1), celui que je partageai hier avec la cour et la ville entière, à la représentation de *la BelleArsène*. Jamais spectacle, en effet, ne m'a paru produire une sensation plus vive et plus marquée, et je ne vis applaudir avec plus de discernement et de goût à toutes les beautés tant du poème que de la musique d'aucun autre ouvrage.

Le rôle d'Arsène, chanté et joué par M[lle] Angélique d'Hannetaire avec toute la noblesse, les grâces et l'intelligence qu'exigent les sentiments contrastés qu'elle éprouve, et rendus encore plus touchants par un organe aussi brillant et aussi léger que sensible, a réuni tous les suffrages en faveur d'une actrice dont les progrès, surtout depuis deux ans, semblaient même avant ce jour avoir rempli les vœux des plus délicats connaisseurs...

Embrassez bien pour moi l'aimable Orphée que nous devons aux soins et aux leçons de feu mon parent (le père Molière, jésuite au couvent de Saint-Omer), et dites-lui combien je suis glorieux qu'un homme de ma famille, tout religieux qu'il était, ait eu le bonheur de contribuer au développement de talents si précieux pour quiconque est porteur d'une âme...

La Place.

C'est le souvenir contenu dans ses dernières lignes qui m'a incité à reproduire cette lettre. Il s'agit ici du père Mollien (et non *Molière*, comme sans doute une erreur de transcription le fait dire à La Place), qui, on se le rappelle, fut le maître de Monsigny au couvent de Saint-Omer, et qui, aux soins de son éducation littéraire, joignit des leçons de violon dont son élève lui fut toujours reconnaissant. Je trouve justement à son sujet, dans les notes de M[lle] Adèle Monsigny, la mention d'un fait assez curieux, se rapportant au succès du second ouvrage de son père à l'Opéra-Comique : — « *Le Maître en droit*, dit-elle, eut du

(1) La Place était en effet de la même contrée que Monsigny, par conséquent son *pays*, comme il le dit : il était né à Calais, et avait été secrétaire de l'Académie d'Arras.

succès. Mon père, dans son ravissement, eut l'idée, peut-être un peu déplacée, d'envoyer ses airs au père Mollien, avec une lettre pleine de l'expression de sa reconnaissance pour son premier maître. Ce jésuite ne lui fit aucune réponse, et mon père fut sensiblement touché par cette désapprobation tacite de l'emploi de son talent. » Dame ! il n'en fallait pas trop demander à ce brave prêtre, bien qu'un autre, jésuite comme lui, le P. Ménestrier, n'ait pas rougi de publier un livre où il traitait *Des représentations en musique anciennes et modernes*.

On ne saurait, en aucune façon, comparer *la Belle Arsène* au *Déserteur;* une telle comparaison ne supporterait pas la discussion. Toutefois, il faut faire un départ entre le poème et la musique. Pour élégant qu'il soit, et parfois empreint d'une grâce véritable, le livret de Favart n'en reste pas moins froid, un peu compassé, manquant à la fois de vigueur et d'élan. La musique de Monsigny, au contraire, si elle n'a pas la parfaite égalité de celle du *Déserteur*, reproduit également les qualités ordinaires du compositeur, c'est-à-dire la faculté d'inspiration, l'accent ému, le sentiment tendre, avec un caractère brillant qui ne lui était pas habituel et qui provient de ce fait qu'il avait à sa disposition, pour le rôle d'Arsène, une cantatrice exquise, Mme Trial, dont il voulait mettre en relief la rare habileté et la facilité de vocalisation. J'ajoute qu'au point de vue de la forme, la partition de *la Belle Arsène* est particulièrement soignée et fait honneur à l'artiste. Que lui manque-t-il donc ?... Il lui manque ce caractère pathétique et profondément émouvant qui fait du *Déserteur* un vrai chef-d'œuvre et que son collaborateur ne lui a pas donné, comme Sedaine, l'occasion de déployer dans toute sa puissance. En dehors de cela, l'œuvre est fort intéressante et mérite un examen attentif. Si, dans les deux premiers actes, on ne peut guère signaler d'une façon spéciale que l'air de basse du tournoi, qui est d'un excellent caractère, le troisième acte tout entier est à mettre hors de pair. On y trouve d'abord l'air resté célèbre d'Arsène : *L'art surpasse ici la nature* (que M. Gevaert a reproduit dans son beau *Répertoire du chant classique français*, en y introduisant malheureusement des changements dont quelques-uns altèrent la pensée du compositeur et ne me semblent pas toujours heureux); puis le délicieux chœur des Nymphes, dont

l'inspiration est exquise ; l'air charmant de Myris : *Quel éclat a frappé mes yeux?* que Mlle Lefèvre, qui n'allait pas tarder à devenir Mme Dugazon, chantait, paraît-il, d'une façon adorable ; et le remarquable trio scénique entre Arsène, Aline et Alcindor. Le quatrième acte ne contient, à vrai dire, que deux morceaux, mais tous deux fort importants : la scène de l'orage, dont le côté matériel peut nous sembler aujourd'hui un peu naïf, mais qui est empreint d'un très beau sentiment dramatique dans les appels désespérés d'Arsène, et son duo avec le charbonnier, qui est écrit de main experte et tout à fait excellent. Enfin, dans cette partition aimable et intéressante de *la Belle Arsène*, Monsigny est resté digne de lui-même, digne de son passé et de la renommée qu'il avait si légitimement acquise. Le *Mercure* nous a fait connaître l'interprétation de l'ouvrage, remarquable dans son ensemble, avec une artiste absolument exceptionnelle, Mme Trial, pour en jouer le rôle principal, qui lui valut un triomphe éclatant (1). Quant à Michu, qui avait débuté six mois auparavant, le 18 janvier, mais avec un succès tel qu'il était aussitôt reçu sociétaire, le rôle d'Alcindor, qui était sa première création, lui fit le plus grand honneur (2). Leur succès dans cet ouvrage ne fut pas l'affaire d'un instant, car lorsqu'en 1779 il reparut à la scène après un certain silence, avec une débutante, Mlle Finet, dans le rôle de Myris, le *Journal de Paris* jugeait à propos de le signaler

---

(1) C'est à cette occasion, je crois, qu'un des admirateurs de cette femme charmante lui adressa le quatrain suivant :

> De vos talents le charme nous entraine,
> A votre cœur même hommage est rendu ;
> Qui vous entend peut croire à la sirène,
> Qui vous connaît peut croire à la vertu.

(2) Grimm le signalait ainsi, lors de son début : — « Un jeune comédien de Nantes, nommé Michu, vient de débuter à la Comédie-Italienne dans l'emploi de Clairval. La manière dont il a rendu le rôle du *Magnifique* et celui de Célicour dans *l'Ami de la maison* annonce beaucoup de talent et plus de disposition encore à en acquérir. Il n'est guère possible de voir une figure plus noble et plus intéressante, une taille plus svelte et plus légère, un caractère de physionomie plus aimable, des grâces plus simples et plus naturelles. C'est sous ces traits que l'imagination se peint les sylphes et les céladons. Quoique fort jeune encore, il paraît avoir un grand usage du théâtre. Sa voix a peu d'étendue, mais il la ménage avec une adresse infinie et prononce très distinctement. Le peu de défauts qu'on a remarqués dans son jeu tient aux habitudes de la province, et l'on ne doute pas qu'il n'en soit bientôt corrigé »

de nouveau et parlait ainsi de l'interprétation : — « Nous devons un tribut d'éloges à la manière dont *la Belle Arsène* a été représentée ce jour-là (5 mai). Madame Trial y a déployé toutes les ressources de sa voix si belle, si mélodieuse, si pure, qui n'a besoin d'aucun effort pour produire les plus beaux effets, et qui, jointe à l'intérêt de son jeu facile et décent, forme un ensemble si enchanteur. M. Michu, dont le jeu se perfectionne de jour en jour, a montré tout l'art du comédien. Madame Moulinghen a mis dans son rôle, qui est peu saillant, toute la finesse dont elle est capable; et ce mot est un grand éloge. Les sieurs Narbonne et Meunier ont tiré de leur rôle tout le parti qu'on pouvait en espérer. »

Cette interprétation excellente, jointe au charme et à la valeur de la musique de Monsigny, fut certainement l'un des éléments du succès de *la Belle Arsène*, succès très réel et très marqué, que venaient aider encore la richesse et le luxe d'un spectacle féerique. Cette reprise de 1779 fut particulièrement brillante, et l'ouvrage y retrouva une véritable vogue. Les registres du théâtre nous apprennent que pendant tout le cours de l'année 1780 les représentations s'en multiplièrent, aussi fréquentes que s'il se fût agi d'une œuvre dans tout l'éclat de sa nouveauté; il en fut presque de même en 1781, et pendant longtemps *la Belle Arsène* conserva, avec sa place importante au répertoire, toute la faveur et la sympathie du public, qui ne se lassait pas de l'entendre et de l'applaudir (1).

(1) J'ai dit que *la Belle Arsène* avait souvent servi aux débuts de nouveaux artistes. En effet, on y voit successivement débuter, en 1780, Mlle Lescot, fille naturelle de Clairval (Arsène), Dufrénoy (le charbonnier), Lisy (Alcindor), Mlle Ducossay (Arsène), Vallière (Alcindor), Philippe (Alcindor); en 1781, Mme Lacaille (Aline); en 1782, Mlle Méliancourt (Arsène), Mlle Gavaudan (Aline), Lecoutre (le Charbonnier); en 1787, Jane (le Charbonnier), etc. Et l'on voit par ce fait que le succès de la pièce se prolongeait. Je crois que la dernière reprise qui en fut faite à l'Opéra-Comique est celle du 21 septembre 1808, qui servit encore à un début, celui de Mme Richardi dans le rôle d'Arsène.

Comme complément indirect à l'histoire de *la Belle Arsène*, je dirai qu'un demi-siècle plus tard un autre ouvrage fut tiré du conte de Voltaire, en lui empruntant cette fois son titre avec son sujet : *la Bégueule* ou *la Princesse et le Charbonnier*, vaudeville-féerie en deux actes, avec danses, de Brazier, Carmouche et Merle, fut représenté avec succès, au théâtre de la Porte-Saint-Martin, le 28 février 1826.

X

Il nous faut aborder le dernier ouvrage né de l'active collaboration de Sedaine et de Monsigny, et qui fut d'ailleurs le dernier du compositeur, *Félix* ou *l'Enfant trouvé*, opéra-comique en trois actes, que la Comédie-Italienne offrit à son public le 24 novembre 1777. J'étonnerai bon nombre de lecteurs en leur apprenant que *Félix*, qui est considéré, à l'égal du *Déserteur*, comme l'un des grands chefs-d'œuvre de Monsigny, tomba de la façon la plus complète lors de son apparition, n'obtint alors que cinq représentations, et que pendant deux années il n'en fut plus question. Comme on ne s'est jamais occupé de Monsigny d'une façon sérieuse, nul ne s'est inquiété des commencements de *Félix*, si bien qu'on a cru jusqu'ici que cet ouvrage, comme *le Déserteur*, avait conquis et enthousiasmé le public dès son arrivée à la scène, tandis qu'au contraire sa chute fut complète et lamentable, et que peu s'en fallut qu'il restât inconnu pour la postérité. Ce n'est, en effet, qu'après un long silence, que le chef-d'œuvre, rebondissant, prit la place qui lui appartenait, s'imposa de vive force à l'attention et put enfin affirmer sa très haute valeur. Je crois bien qu'il n'y a pas d'autre exemple, dans les annales de l'opéra-comique, d'un fait semblable et aussi singulier.

Il faut bien dire que la critique (telle qu'elle existait alors) fut à peu près unanime à blâmer la pièce de Sedaine et à constater l'accueil fâcheux que lui fit le public. On put croire cependant un instant qu'il en serait de *Félix* comme de presque tous les ouvrages de Sedaine, qui, reçus dès l'abord avec froideur, sinon avec hostilité, se relevaient bientôt et couraient au succès. Pour cette fois on se trompait, et la chute fut irrémédiable; elle le fut au moins pour l'instant.

Sedaine avait pris pour sujet une sorte de fait-divers, très

authentique, qui s'était produit quelques années auparavant et qui avait déjà donné naissance à un autre opéra-comique (1). C'est ce que, dix ans plus tard, Marsollier devait faire pour *Nina* ou *la Folle par amour*, qui fournit à D'Alayrac l'occasion d'écrire aussi une manière de chef-d'œuvre. Mais la pièce de Marsollier était bien faite, d'un intérêt poignant, tandis que Sedaine, dans la sienne, donnait sérieusement prise à la critique. Les preuves en sont nombreuses.

Le Mercure est presque le seul qui, dans une appréciation sévère du livret de *Félix*, montre cependant quelque indulgence : — « Cette pièce, dit-il, n'a point paru d'un intérêt assez ménagé ni assez soutenu : l'action a semblé un peu romanesque; il y a des détails longs et minutieux. Les caractères des fils de Morin, quoique dessinés chacun d'après l'état qu'ils ont embrassé, n'ont pas produit l'effet qu'on en attendait; ils se confondent et se nuisent. Quelques traits même d'un intérêt trop grossier ont fait de la peine. Un seul caractère qui eût contrasté avec celui de Félix eût été sans doute plus heureux et plus théâtral. Au reste, on a trouvé dans ce drame, comme dans toutes les pièces de M. Sedaine, beaucoup d'art, beaucoup d'intelligence du théâtre et de scènes très bien faites. La musique a été applaudie dans quelques airs chantés par Félix, et dans un trio très charmant placé vers la fin du troisième acte et parfaitement exécuté par Mme Trial et MM. Clairval et Nainville. C'est ce qui a fait principalement le succès de cette pièce. Les rôles ont été parfaitement remplis par Mmes Trial, Dugazon, Mlle Desglands, et par MM. Clairval, Trial, Nainville, Narbonne, Suin et Thomassin. » (2)

Les *Mémoires secrets* ne consacrent que peu de mots à l'ouvrage : — « *Félix* ou *l'Enfant trouvé* a été exécuté lundi à la Comédie-Italienne avec peu de succès. Les paroles sont de M. Sedaine et la musique de M. de Monsigny. Un trio charmant placé à la fin

(1) *Perrin et Lucette*, paroles de Davesnes, musique de Cifolelli, représenté à la Comédie-Italienne le 25 juin 1774.

(2) Voici la distribution exacte : Félix, Clairval; le père Morin, Nainville; La Morinière, Trial; Morinville, Narbonne; Saint-Morin, Julien; M. de Versac, Ménier; M. de Gourville, Suin; un tabellion; Thomassin; Thérèse, Mme Trial; Marguerite, Mme Dugazon; la nourrice, Mlle Desglands.

du troisième acte est le seul morceau qu'on ait applaudi avec transport, tant par la situation des acteurs et le sentiment qu'ils expriment que par l'onction d'un chant tendre rempli d'une affection douce et mélancolique ».

Ce trio, véritable chef-d'œuvre d'émotion et de sentiment, produisit un effet indescriptible. Nous allons le voir mis en relief aussi par les *Affiches, annonces et avis divers*, qui s'occupent à deux reprises de *Félix* et qui nous feront connaître en ses détails le livret de Sedaine, pour lequel ils se montrent particulièrement sévères. Voici ce qu'en dit d'abord ce journal :

Les Comédiens-Italiens ont donné le lundi 24 novembre la première représentation de *Félix* ou *l'Enfant trouvé*, comédie en trois actes, mêlée d'ariettes, paroles de M. Sedaine, musique de M. de Monsigni. On a trouvé des défauts et des beautés dans cette pièce, comme dans toutes celles de M. Sedaine. La musique paroît avoir réuni plus de suffrages. On a fort applaudi l'ariette qui ouvre le premier acte, un air chanté par Mad. Dugazon, et surtout un trio placé à la fin de la pièce, qu'on regarde comme un des morceaux les plus agréables qui ayent été faits en musique. Voilà ce qui a paru de plus saillant. Nous n'avons pu encore recueillir des jugemens bien positifs sur tout le reste, parce que les représentations ont été suspendues par l'indisposition d'un acteur (1).

Une semaine après, revenant sur ce sujet, les *Affiches* se montrent singulièrement dures pour Sedaine en analysant le livret de *Félix*. Qu'on en juge :

Nous avons dit dans la dernière feuille que la comédie de *Félix* ou *l'Enfant trouvé*, par M. Sedaine, renfermoit quelques beautés. Nous avons été bien détrompés par la lecture de cette pièce. Félix, trouvé par un fermier nommé Morin, avec sa nourrice, une bourse remplie d'or et quelques bijoux, avoit été élevé dans la maison de cet homme, qu'il regardoit comme son bienfaiteur, et étoit devenu amoureux de Thérèse, sa fille. Il apprend qu'elle va épouser un gentilhomme, nommé Versac, qui ne la recherche qu'à cause de sa riche dot ; il prend le parti de se faire soldat. Avant que de partir, il a le bonheur de délivrer le marquis de Gourville, attaqué par des voleurs dans une forêt voisine : ce marquis vient à point nommé dans la maison de Morin, qui reconnoît, d'après des indices certains, que c'est à lui qu'appartient la somme d'argent qu'il avoit trouvée, et dont il s'étoit servi pour acheter un bien considérable. Versac et les trois fils de Morin, dont l'un est procureur, l'autre militaire et l'autre abbé, s'opposent à la restitution qu'il veut faire. Sa conscience et sa probité l'emportent. Mais le marquis de Gourville ayant retrouvé son

(1) *Affiches, annonces*, etc., du 3 décembre 1777.

fils dans Félix, ne se contente pas de faire cession de ce bien, il permet encore qu'il épouse Thérèse. On voit comme tout cela n'est point romanesque. Le style est si barbare, les vers si durs, si rocailleux, que nous admirons comment le musicien a pu faire deux ou trois airs passables (1).

Grimm lui-même a de la peine à défendre son ami Sedaine; mais il profite de la circonstance pour se montrer de nouveau hargneux à l'égard de Monsigny :

..... Quelque médiocre qu'ait été le succès de cet ouvrage, on ne peut s'empêcher d'y retrouver le talent de M. Sedaine, des situations heureusement hasardées, des effets et des mœurs d'une originalité piquante, et des détails d'une grande vérité. Ce qui parait avoir nui le plus généralement à l'impression de ce drame, c'est le rôle odieux des trois frères et du baron, qui ne cessent d'occuper la scène, et qui ne semblent l'occuper que pour avilir l'état dont ils portent le caractère. On voit bien que l'objet de ce plan est d'une morale excellente ; le poète a voulu montrer le danger qu'il y avait à donner à ses enfants un état au-dessus de leur naissance ; il a voulu développer les avantages de l'éducation de la campagne sur celles des villes, que sais-je ? Mais n'a-t-il pas oublié que le premier mérite d'un drame est d'intéresser et non pas d'instruire ? C'est à MM. Du Rosoy et compagnie qu'il faut laisser la gloire d'établir à l'Opéra-Comique une école de patriotisme et de législation. Le génie de M. Sedaine ne doit pas prétendre au même laurier.

Nous n'insisterons pas sur les disparates du caractère de ce bonhomme, qui a le courage de dépouiller ses enfants d'un bien sur lequel il leur avait, pour ainsi dire, permis de compter, qui a ce courage lorsque son devoir l'exige, et qui sacrifie sans nécessité le bonheur d'une fille chérie au caprice et à la vanité de ses trois garnements de fils. Nous observerons seulement que le caractère du baron est d'une bassesse révoltante d'un bout à l'autre, et que sa dernière entreprise, qui ne sert qu'à troubler l'impression du dénouement, est d'une atrocité parfaitement gratuite.

La musique de ce drame est peut-être la musique la mieux écrite que M. Monsigny ait jamais faite, mais elle est peu variée. On retrouve dans presque toutes les ariettes le même motif, toutes du moins se ressemblent. A l'exception du trio de la petite servante et du quintette qui termine le premier acte, on n'entend jamais d'autre chant que celui de la plainte ou des regrets. Le petit nombre d'airs susceptibles d'une autre expression n'ont que le mérite d'un style assez pur, mais dépourvu d'idées et de couleur. M[me] Dugazon a joué le rôle de la petite servante avec infiniment d'esprit et dans la plus grande vérité de costume.

Ne nous embarrassons pas de l'opinion de Grimm au point de vue général de la musique; mais constatons que le trio mentionné par lui, ce trio délicieux, devenu depuis si célèbre, est de tou-

(1) Id. du 10 décembre 1777.



Portrait de Mme Dugazon, d'après une estampe en couleurs de Janinet.
(Collection de l'auteur.)

tes parts couvert d'éloges et rallie l'unanimité des suffrages. Le *Journal de Paris*, qui s'exprime à peu près dans le sens de Grimm au sujet du livret de Sedaine, termine ainsi son compte rendu de *Félix :* — « On croit que cette pièce devra en grande partie le nombre des représentations qu'elle aura au trio charmant placé vers la fin du troisième acte et parfaitement exécuté par Mme Trial, les sieurs Clairval et Nainville. » En dépit pourtant de sa très haute valeur, ce morceau ne put, au moins pour le moment, assurer le sort de l'ouvrage. Le 28 novembre, quatre jours après la première représentation, le même *Journal de Paris*, qui publiait quotidiennement le programme des spectacles, insère ce *nota* à la suite de celui de la Comédie-Italienne : — « L'indisposition d'un acteur (le sieur Narbonne) a fait suspendre les représentations de *Félix.* » Cette indisposition n'était-elle pas plutôt celle de la pièce, à laquelle, après le fâcheux effet du premier jour, on aurait fait subir quelques corrections ? Quoi qu'il en soit, la seconde représentation n'a lieu que le 1er décembre (1); on donne la troisième le 4, la quatrième le 8, et la cinquième le 20. Ce fut la dernière. Près de deux années s'écoulent ensuite sans qu'il soit plus question de *Félix.* On peut donc en inférer que l'ouvrage est tombé absolument à plat (2).

Ce n'est en effet qu'après un silence de vingt et un mois, que tout à coup, le 29 septembre 1779, sans tambour ni trompette, on voit reparaître *Félix*, en compagnie de *Lucile*, de Grétry, sur le programme de la Comédie-Italienne. Ce n'était pas là ce qu'on appelle une reprise, car les journaux n'en disent mot et ne s'en occupent pas autrement. Le 2 octobre, le programme annonce pour le lendemain *le Cadi dupé* et *Félix,* et le lendemain 3 on joue *le Cadi dupé* et... *le Déserteur.* Le 6 octobre on

(1) Ce jour là même, 1er décembre, le *Journal de Paris,* qui faisait alors ce que fait aujourd'hui *le Figaro,* publiait (sans accompagnement) « l'ariette de *Félix,* chantée par Mad. Dugazon jouant le rôle de Marguerite ». Une semaine après, le 8, il donnait « l'ariette de *Félix* ou *l'Enfant trouvé,* chantée par M. de *(sic)* Meunier jouant le rôle du baron ».

(2) Ce qui semble encore indiquer une chute complète et sans même l'apparence d'une reprise possible, c'est que le petit almanach *les Spectacles de Paris,* qui ne manquait jamais de donner une analyse détaillée de toutes les pièces nouvelles, s'abstint, par extraordinaire, au sujet de *Félix,* se bornant à indiquer simplement la date de la première représentation.

donne une nouvelle représentation de *Félix*, et c'est tout pour cette année 1779. L'ouvrage continue alors de faire partie du répertoire, mais les représentations continuent d'être rares et n'ont lieu que de très loin en très loin. En voici le relevé, que j'ai fait avec soin sur les registres mêmes de l'administration du théâtre. On en compte cinq en 1780: 2, 6 et 9 juillet, 23 août et 3 septembre; huit en 1781 : 27 janvier, 19 mars, 30 avril, 23 septembre, 14 octobre, 5 et 12 novembre, 16 décembre; onze en 1782 : 27 février, 10 et 14 mars, 22 avril, 9 juin, 31 août (1), 7 septembre, 23 et 28 octobre, 18 et 30 novembre; onze en 1783: 5 janvier, 3 février, 3 et 12 mars, 8 et 15 mai, 16 juin, 23 août, 16 septembre, 4 octobre, 29 novembre; dix en 1784: 22 janvier, 7 février, 8 mars, 21 avril, 14 juin, 4 juillet, 9 août, 25 septembre, 10 octobre, 29 décembre; enfin, cinq en 1785, huit en 1786, cinq encore en 1787, sept en 1788, six en 1789, neuf en 1790... C'est-à-dire que du jour de son apparition jusqu'à la fin de 1790, soit dans un espace de treize années pleines, *Félix* n'avait réuni qu'un total de 86 représentations.

Il est donc exact de dire que pendant une quinzaine d'années le succès de *Félix* fut à peu près négatif. On continuait de jouer l'ouvrage de temps à autre, sans doute par égard pour les auteurs et la grande situation qu'ils avaient acquise, mais il n'avait évidemment que peu d'action sur le public. Je crois bien que c'est seulement à partir de l'époque de la Révolution que ce public commença à s'y intéresser sérieusement, et il est certain que sous l'Empire *Félix* prit enfin la place qu'il méritait et jouit d'une vogue égale à celle du *Déserteur*. Alors on voit les débutants s'y produire fréquemment, et peu à peu les représentations de l'ouvrage se multiplier. Champmêlé débute dans le rôle de

(1) Ce jour-là, 31 août, débutait dans le rôle de Félix un artiste qui devait se faire à ce théâtre une grande situation non seulement comme acteur, mais comme compositeur. Je veux parler de Solié, l'auteur de tant de gentils opéras-comiques dont le succès fut brillant: *Jean et Geneviève*, *le Jockey*, *le Secret*, *Chapitre second*, *le Diable à quatre*, etc. Le *Journal de Paris* appréciait ainsi ce début: — « Un nouvel acteur a débuté dans le rôle de Félix de la pièce de ce nom. Sa voix a paru faible et sans timbre, mais il sait la ménager avec adresse. Il a du jeu, peut-être même un peu trop; ses gestes sont quelquefois exagérés: en général on lui a trouvé de l'intelligence et de l'habitude du théâtre ».

Morin en 1799; Jausserand dans celui de Félix en 1801; Mlle Michu, la fille de l'ancien ténor, débute à son tour dans le rôle de Thérèse en 1807 et le joue les 28 et 30 avril, 2, 6, 10 et 22 mai et 20 juin; la même année, Julien se présente dans le rôle de l'abbé, qu'il joue les 11, 13, 17 et 23 septembre, et les 4, 6, 21, 25 et 30 octobre; Mlle Clairval, fille du créateur même de Félix, débute aussi dans Thérèse le 8 mars 1808, et Mlle Paulin le 14 février 1811; enfin, Ponchard, le futur Georges de *la Dame Blanche*, sortant du Conservatoire, aborde aussi pour son début le rôle de Félix, qu'il joue les 30 juillet, 3 et 23 août 1812. L'ouvrage, solidement assis alors dans le répertoire, doit y rester longtemps encore, car Mme Duret Saint-Aubin y effectue une de ses rentrées, le 24 avril 1819. Ce qui prouve enfin que la fortune de *Félix* était cette fois devenue complète, c'est qu'Elleviou, non seulement s'était emparé du rôle principal au plus fort de ses triomphes, mais que lors de sa représentation de retraite, qui eut lieu le 10 mars 1813, il ne trouva rien de mieux, pour faire ses adieux au public, que de jouer *Félix* et *Adolphe et Clara* (1).

Abandonné pendant quelques années, *Félix* fut l'objet d'une reprise à l'Opéra-Comique, le 7 septembre 1824 (2). Puis, un quart de siècle s'écoule, et c'est alors l'Opéra-National, fondé par Mirecour et Adolphe Adam, qui rend au public le second chef-d'œuvre de Monsigny (décembre 1847). Un critique instruit

---

(1) A une reprise de *Félix*, qui avait lieu le 17 juin 1805, se produisit un incident assez curieux, que le *Journal de Paris* racontait en ces termes:

« ...Nous ne croyons pas devoir nous étendre longuement sur le chapitre d'une pièce aussi généralement appréciée, mais nous pensons que le fait suivant mérite d'être rapporté.

« Depuis longtemps messieurs les comédiens supprimoient sans façon tout ce qui ne leur convenoit plus dans les anciennes productions de Bruni et de Monsigny; et cette liberté, qu'ils s'étoient arrogée, devenoit tellement arbitraire, tellement abusive, depuis quelques années, que les plus beaux morceaux de musique, ceux même qui importent le plus à l'intelligence de la scène,

Etoient pour le public comme s'ils n'étoient plus.

» Or, ces messieurs avoient voulu nous escamoter, avant hier, le bel air que chantoit Ménier: *Je t'attends à la caserne*, air de bravoure et de caractère, s'il en fût; et déjà le dialogue alloit son train, comme si la coupure eût été de droit, lorsque diverses voix s'élevant du parterre, réclamèrent contre cette indécence, et forcèrent les acteurs à rentrer dans le devoir. Allaire chanta donc l'ariette rétablie, et la salle retentit d'applaudissemens. Bonne leçon pour les comédiens ».

(2) Trois mois après la reprise du *Déserteur*, qui venait d'avoir lieu le 11 juin.

qui était un compositeur délicat, Maurice Bourges, rendant compte de cette reprise dans la *Revue et Gazette musicale*, analysait la partition avec beaucoup de sagacité et de pénétration. Après avoir fait connaître le livret de Sedaine, pour lequel il montrait peut-être un peu trop d'indulgence, il s'exprimait ainsi :

..... Tel est, en peu de mots, le fond du drame que Monsigny a revêtu d'une musique éminemment expressive, passionnée, toujours en scène. C'est une musique qui part du cœur pour aller au cœur. Plus d'une mélodie rappelle



Portrait de Monsigny à l'époque de la composition de *Félix*, d'après un médaillon anonyme appartenant à Mme Jeanne Choynacka, arrière-petite-fille de Monsigny.

involontairement à la pensée les intérieurs de famille de Greuze. Selon nous, presque tous les morceaux de cette partition, pris isolément, ont une incontestable valeur. Rapprochés, ils ont le défaut, partagé d'ailleurs par quantité d'ouvrages de cette époque, de présenter coup sur coup plusieurs morceaux de même genre, de même coupe. Ainsi, dans le premier acte seulement, on compte quatre airs de suite ; la partition en renferme même cinq, tous à deux périodes, suivis de l'inévitable *da capo,* alors fort à la mode (1). Quel talent ne faut-il pas pour faire oublier ce défaut de goût ! Le génie de Monsigny a le pouvoir d'en rendre la trace presque insaisissable, grâce à la variété tranchée des rythmes, à la franchise de la physionomie mélodique. Aussi l'ariette de l'abbé : *Qu'on se batte, qu'on se déchire,* n'a pas semblé faire longueur après l'air à six-huit de Versac le chasseur, qui suit déjà l'air de Thérèse, cet air si

(1) Comme pour *le Déserteur*, Adam avait remanié et réorchestré la partition de *Félix*, et avait pratiqué çà et là diverses coupures.

rempli de douceur et d'amour : *Quoi ! tu me quittes?* précédé lui-même de l'air classiquement célèbre : *Non, je ne serai point ingrat.* Outre ces deux derniers morceaux, nous citerons, parmi ceux qui ont produit et devaient produire le plus d'effet, d'abord le chaleureux quintetto : *Finissez donc, monsieur le militaire,* dont la verve, le mouvement, l'entraînante péroraison, terminée par une nuance de piano très dramatique, ont soulevé des applaudissements unanimes ; puis le duo de Félix et de Morin : *Non, je pars,* où le naturel de la déclamation le dispute à la vérité mélodique ; et encore le second duo : *Adieu, Félix — Adieu, Thérèse,* chef-d'œuvre de passion ; la phrase : *malheureux que je suis !* est d'une force d'expression irrésistible.

On a particulièrement apprécié aussi, mais pas assez peut-être, l'admirable quatuor : *O ciel ! est-il possible !* et le trio touchant : *Ne vous repentez pas, mon père,* les deux sommités de l'ouvrage. Dans le quatuor, les entrées successives de Morinville, de La Morinière et de Saint-Morin par la même explosion de surprise et de colère, opposée avec tant d'adresse dans le rôle des deux derniers à un charmant piano sur les mots *quoi donc, quoi donc?* forment une gradation parfaite. Le second mouvement du trio : *Nous travaillerons, nous vous nourrirons,* va droit à l'âme et pénètre d'émotion. Une musique si vraie n'a point d'âge et ne vieillit jamais (1).

A propos de ce dernier morceau, qui a toujours fait l'admiration des auditeurs, P. Hédouin, qui était parent de Monsigny, a raconté, dans sa notice sur le vieux maître, ce fait assez curieux :

..... Ce trio nous rappelle une anecdote que Monsigny, alors âgé de près de quatre-vingts ans, racontait encore avec une chaleur entraînante. Cette anecdote, intéressante par elle-même, offre une nouvelle preuve de l'influence que les lieux exercent sur les souvenirs, en les réveillant dans notre âme par un mouvement, une force instantanée, aussi extraordinaires qu'ils sont incontestables.

« J'avais achevé, disait l'illustre vieillard, la partition de *Félix,* et j'en étais satisfait. Seulement, le trio me paraissait faible d'expression, tandis que j'eusse voulu qu'il devînt le morceau capital de cet ouvrage. Cent fois j'avais essayé de le changer, sans pouvoir arriver à ce que je désirais. Une circonstance toute particulière me servit à souhait, en faisant naître l'inspiration qui jusqu'alors m'avait toujours fui. Attaché à la maison de M. le duc d'Orléans, je m'étais mêlé à une chasse organisée dans la forêt de Neuilly (2). Après avoir battu les sentiers et les taillis pendant assez longtemps, la fatigue, la chaleur me firent retourner sur mes pas et chercher le repos. Un petit salon du château fut le lieu qui me servit d'asile, et je me jetai sur un sopha placé près d'une

---

(1) A cette réapparition de *Félix,* l'ouvrage était joué par Lapierre, Junca, Lecourt, Pedorlini, Delsarte, Cabel, Mme Préti et Mlle Octave.

(2) Monsigny était un chasseur passionné. Le duc d'Orléans, qui le savait, l'avait autorisé à chasser librement sur ses domaines. Lorsque ce prince mourut, son fils lui renouvela cette permission par écrit, et, faisant allusion aux paroles d'un air de *Rose et Colas,* il l'autorisait à chasser avec ou *sans chien et sans houlette.*

fenêtre donnant sur les jardins. La pureté du ciel, le parfum si suave des jasmins grimpant le long des murs, me plongèrent dans une vague et douce extase. Bientôt, revenant à la vie réelle, mes yeux se fixèrent sur un charmant tableau de Greuze représentant *la Bénédiction du père de famille*. En le contemplant ma tête s'exalte, les paroles de mon trio se représentent à ma mémoire, et le frisson de l'inspiration se fait sentir à travers les larmes mouillant mes paupières. Je saisis un violon. Au milieu des accords que j'en fais jaillir ma voix s'élève, et je trouve la mélodie que j'avais si longtemps poursuivie sans pouvoir l'atteindre. Jugez quels furent mon bonheur et ma joie !

« A l'instant où j'allais quitter ce salon pour écrire cette mélodie, on m'annonça qu'une voiture se rendait à Paris. J'y étais attendu afin de faire répéter mon opéra. Je me mets en route et j'arrive, à l'heure convenue, au théâtre des Italiens. Bientôt j'annonce à mes acteurs ma découverte, et m'empare d'un violon pour la leur communiquer. O surprise ! ô désespoir ! L'instrument reste muet sous mes doigts tremblants ; la nuit la plus profonde me dérobe ma nouvelle composition : elle m'a entièrement échappé. Il fallut redire l'ancien trio, et je sortis du théâtre, maudissant le sort et en proie au plus profond chagrin. Un mois s'écoula dans le découragement. Je fuyais le monde, et l'état de ma santé inquiétait mes amis, sans qu'ils devinassent la cause de la mélancolie qui me minait. Une seconde chasse fut décidée ; le lieu choisi fut le même que pour la première, et l'on m'y entraîna. Après avoir parcouru lentement les jardins, j'entrai machinalement dans le petit salon dont je vous ai parlé. A peine y étais-je assis, qu'une révolution subite se fit en moi et me plongea dans le ravissement ! Mon regard s'était fixé sur le tableau de Greuze, je reconnaissais les objets qui m'avaient inspiré, et mon trio perdu se retraçait à ma mémoire, dans toutes ses parties, avec une lucidité, une vivacité merveilleuses ! Redoutant cette fois qu'un instant de retard fit évanouir le retour, aussi heureux qu'inespéré, d'une mélodie dont la perte m'avait causé tant de chagrin, je m'empressai de l'écrire. Depuis ce moment je n'ai cessé d'admirer et d'aimer la toute-puissante influence des lieux et des objets extérieurs sur les souvenirs ».

Si l'on met à part les quelques naïvetés du récit d'Hédouin, le fait rapporté par lui reste curieux et intéressant (1).

---

(1) Un dernier détail. Favart nous a appris que *le Déserteur*, dès son apparition, avait été représenté à Vienne, avec beaucoup de succès. Il en fut de même de *Félix*. Sous la rubrique : « Vienne, théâtre de la Porte d'Italie », l'*Indice* des théâtres italiens, 1785-86 (page 204), donne l'indication suivante :

« Au susdit théâtre, aux dates ci-dessous indiquées, on a représenté les suivants drames allemands (c'est-à-dire traduits) nouveaux en musique, savoir : 1785, 16 octobre, *il Felice* (Félix) ; 20 dito, *i Tre Appaltatori* (les Trois Fermiers). La musique de ces deux ouvrages est *del sig. maestro Monsigny* ».

En quoi le rédacteur se trompait à moitié, la musique des *Trois Fermiers* étant de Dézèdes et non point de Monsigny.

XI

Félix et *le Déserteur* sont assurément les deux chefs-d'œuvre de Monsigny, les deux ouvrages qui présentent la plus haute expression de son génie, génie incomplet sans doute, mais qui, par son incomparable puissance d'émotion, par l'abondance d'une inspiration toujours nouvelle, par la variété qui le distinguait d'une façon si remarquable, ne le place pas moins au nombre des grands artistes qui ont droit au souvenir et au respect de la postérité. Il n'est pas sans intérêt de savoir ce que Monsigny lui-même pensait de ces deux ouvrages qu'on mettait sans cesse en parallèle, qu'on opposait volontiers l'un à l'autre. Lorsque *Félix* eut enfin conquis auprès du public la place qu'il méritait à tous égards, sa fille eut le désir de connaître à ce sujet son propre sentiment, et voici ce que je trouve dans ses notes : — « A cette époque, je demandai à mon père quel était celui de ses opéras qu'il trouvait le meilleur ; il me répondit : — Puisque tout le monde dit que c'est *Félix*, je dirai aussi : c'est *Félix*. Cependant, au fond de mon cœur, j'aime bien autant *le Déserteur*. J'ai fait là un trio qui vaut bien celui de *Félix*, s'il ne vaut pas mieux. Et mon joli Montauciel, que j'ai eu tant de plaisir à écrire !... Au reste, ce sont mes deux meilleurs ouvrages. » On voit qu'en somme, il penchait un peu du côté du *Déserteur*. Pour moi, le dirai-je ? je ferai presque, et malgré la très haute valeur que j'attache à *Félix*, pencher aussi la balance en faveur du *Déserteur*. Mais peut-être est-ce qu'ici je suis influencé par la beauté du livret de Sedaine, qui est loin d'avoir été aussi heureux et aussi bien inspiré dans celui de *Félix*. Il n'importe ; je crois qu'au point de vue purement musical, les deux œuvres n'ont rien à envier l'une à l'autre, et qu'on peut leur accorder une égale sympathie.

C'est ici que se place un fait singulier, qui a donné lieu depuis un siècle à une foule de commentaires, de conjectures diverses,

et qui n'en est pas moins resté mystérieux. Ce fait est celui-ci : à partir de *Félix* la carrière de Monsigny se termine brusquement, prend fin d'une façon absolue, et le compositeur, qui survécut juste quarante ans à son dernier chef-d'œuvre, plus jamais ne reparut à la scène. C'est un exemple semblable à celui que devait offrir plus tard Rossini, qui, lui aussi, allait survivre quarante ans à l'apparition de son *Guillaume Tell*, sans jamais vouloir se représenter devant le public. Avec cette différence pourtant entre les deux, qu'en renonçant au théâtre Rossini ne renonça pas à écrire, tandis que le silence de Monsigny fut complet.

On conçoit l'étonnement causé de toutes parts par ce qu'on pourrait appeler la désertion de Monsigny. Il semblait étrange, et ce l'était en effet, de voir un artiste dans toute la force de l'âge et de la production, un artiste choyé du public, gâté par le succès et parvenu au comble de la renommée, se condamner lui-même à la retraite, renoncer tout d'un coup à la lutte et se réfugier dans un repos auquel désormais rien ne pouvait l'arracher. On a cherché à expliquer de diverses manières ce phénomène bizarre, et tous ceux qui se sont occupés de retracer la vie de Monsigny ont abordé tour à tour cette question, la traitant chacun à son point de vue, sans parvenir jamais à la résoudre d'une façon satisfaisante. Le premier en date, Quatremère de Quincy, s'efforce, dans sa notice sur le vieux maître, de découvrir la ou les raisons d'une détermination restée singulièrement énigmatique. S'il fallait l'en croire, elle serait le résultat d'une fatigue cérébrale et morale qui, par son intensité, aurait annihilé les forces créatrices de l'artiste. Selon lui, Monsigny aurait été épuisé par la fièvre que lui causait la production, et sa santé aurait été altérée au point de l'obliger malgré lui au silence. Voici comme il s'exprime :

.... L'opéra de *Félix* fut en effet le terme des travaux de Monsigny; et peut-être n'y a-t-il qu'une manière de s'en consoler, c'est de penser que son génie, vu sa nature particulière, avait donné tous les fruits qu'il pouvait porter. La sensibilité qui le dominait en était venue à ce point extrême, que la composition de chacun de ses opéras était pour lui une véritable maladie, dont il ne relevait que pour tomber dans une autre. C'est que Monsigny travaillait beaucoup plus par sentiment que par savoir; car jamais la science et l'étude n'avaient mêlé leurs épines aux fleurs qu'il cueillait; c'est que son talent, enfant gâté de la nature, n'avait pas acquis cette docilité de tous les

instants, fruit d'une éducation plus vigoureuse; c'est que son génie était un instrument dont il ne disposait pas à son gré, comme savent le faire ceux qui, l'ayant assoupli par l'exercice des sévères disciplines de l'école, ont appris à en régler les mouvements sans en comprimer l'essor. Pour lui, dès que le sentiment avait fécondé son imagination, pour lui commençait un enfantement mêlé de charmes et de douleurs, et dans le travail duquel il fut quelquefois prêt à succomber. Ainsi, la composition du *Déserteur* lui coûta tant de pleurs, qu'on fut obligé deux fois de lui retirer le poème. Longtemps encore après, en parlant de la scène où Louise revient par degrés de son évanouissement, et en se rappelant le jeu de ses paroles étouffées et comme coupées par des traits d'orchestre, on le vit fondre en larmes et tomber lui-même dans l'accablement qu'il avait dépeint.....

Cela nous expliquerait peut-être comment chez Monsigny une trop grande ardeur de l'âme, semblable à un feu qui échauffe, mais qui brûle, qui féconde, mais qui dessèche, aurait pu tarir promptement en lui les sources de l'inspiration. Pour qu'il ait pu renoncer sans retour à la musique et à la composition dont la passion avait été toute sa vie, il faut que cette passion, ayant perdu le principe de son activité, ne lui ait plus laissé que le malaise de l'épuisement. Comment imaginer que, sans aucun motif connu, il ait employé les quarante dernières années de sa vie à en oublier la première moitié et à se déshériter, si l'on peut dire, lui-même, en renonçant à ce trésor de plaisirs, d'honneurs et de souvenirs dont il aurait pu jouir si longtemps?

Tout cela est de la déclamation pure, et me semble excessif aussi bien au point de vue général qu'en ce qui concerne spécialement l'artiste ainsi mis en cause. Les grands mots ne sont point des raisons, et pour ma part je ne crois pas beaucoup à ce prétendu délabrement causé par le travail de l'imagination. N'exagérons rien, ne considérons pas Monsigny comme une victime de son génie et ne faisons pas de l'art une sorte de Minotaure dévorant ainsi ses enfants. Cet excès de sensibilité n'est poussé chez aucun à tel point qu'il tarisse ainsi les sources de l'inspiration.

Si, après Quatremère de Quincy, nous nous adressons à Fétis, nous verrons qu'il s'y prend d'autre facon pour expliquer la retraite et le silence de Monsigny; et pour paraître particulièment informé, il prétend tenir la cause de ce silence du compositeur lui-même. Voici ce qu'il dit à ce sujet :

Quoiqu'il n'eût connu que des succès, Monsigny n'écrivit plus de musique après *Félix*. Il avait en manuscrit deux opéras en un acte intitulés *Pagamin de Monègue* et *Philémon et Baucis;* mais ces ouvrages étaient déjà composés vers 1770. J'ai connu cet homme respectable, et je lui ai demandé en 1810, c'est-à-dire trente-trois ans après la représentation de son dernier opéra, s'il

n'avait jamais senti le besoin de composer depuis cette époque : *Jamais*, me dit-il; *depuis le jour où j'ai achevé la partition de* Félix, *la musique a été comme morte pour moi; il ne m'est plus venu une idée.*

Certains biographes ont reproduit ces paroles de Fétis sans s'étonner autrement de l'explication singulière que Monsigny était censé lui donner de son silence; ils ont, sans réfléchir davantage, admis comme simple et naturel ce fait, pourtant extraordinaire et probablement sans exemple dans l'histoire de l'art, d'un musicien qui, accoutumé à produire, se voit tout à coup privé de toute espèce de faculté imaginative, et que l'inspiration abandonne sans qu'il cherche même à la retenir ou à la rappeler. Malheureusement pour Fétis, ses prétendus témoignages personnels sont trop souvent sujets à caution pour qu'on le puisse croire sur parole lorsque la fantaisie lui prend de se mettre en scène de cette façon. Pour ma part, je n'accorde aucune créance à la petite anecdote qu'il raconte ici, malgré la précision avec laquelle il en rapporte la date, et je tiens pour absolument apocryphe sa soi-disant conversation avec Monsigny et la confidence de celui-ci (1).

(1) Veut-on un exemple frappant de sa flagrante inexactitude en semblable circonstance ? on n'a qu'à lire, dans sa notice sur Boieldieu, la jolie petite scène que voici : « Au moment où je devins son élève, Boieldieu écrivait son *Calife de Bagdad.* Souvent il nous consultait avec une modestie charmante, et la leçon de piano se passait à se grouper autour de lui pour chanter les morceaux de son nouvel opéra. Je me souviens que Dourlen et moi, fiers de notre titre de *répétiteurs* de nos classes d'harmonie, nous tranchions du puriste, et nous tourmentions fort notre maître pour quelques peccadilles harmoniques échappées dans la rapidité du travail. Grand débat s'élevait entre nous sur cela, et nous finissions d'ordinaire par nous transporter chez Méhul, l'oracle de Boieldieu et notre juge à tous. Quelquefois l'illustre compositeur se rangeait à notre avis. Alors Boieldieu se soumettait sans discussion, et jamais le moindre mouvement d'humeur ne se manifestait contre nous, malgré notre irrévérence et notre petit triomphe. » C'est très bien; mais plus loin, dans la propre notice que Fétis se consacre, on lit ceci : — «... Des amis engagèrent le père du jeune Fétis à envoyer son fils au Conservatoire de Paris, et celui-ci y entra au mois d'octobre 1800. » Or, Fétis étant, d'après lui-même, entré au Conservatoire au mois d'octobre 1800, c'est-à-dire quinze jours au moins après la première représentation du *Calife* au théâtre Favart (16 septembre 1800), que reste-t-il de ce petit récit si piquant et si circonstancié ? — Autre exemple : dans sa notice sur une charmante actrice de la Comédie-Italienne, Adeline (Riggieri), se trouve cette phrase : « Elle joua pour la dernière fois en 1799 dans le vieil opéra intitulé *Fanfan et Colas.* Je l'entendis à cette représentation, et ses accents me firent une profonde impression dont j'ai toujours conservé le souvenir. » Or, l'artiste qui l'avait si profondé-

C'est maintenant au tour de Mme Georgette Ducrest, la nièce de Mme de Genlis et l'infortunée victime du trop fameux compositeur Charles Bochsa. Avec elle, nous allons entendre une autre cloche et un autre son. Pour Mme Georgette Ducrest il y aurait eu, comme on va le voir, deux raisons au silence et à la retraite de Monsigny; mais ces deux raisons diffèrent complètement de celles données par Quatremère et par Fétis. La première aurait été, d'abord, la crainte singulière d'être éclipsé par Grétry, dont les succès, en lui portant ombrage, lui faisaient redouter d'être abandonné par le public et sacrifié par lui à son jeune rival; la seconde aurait eu pour origine l'excessive dévotion de sa femme, qui, voulant à tout prix l'éloigner du théâtre, ce lieu de perdition, n'aurait pas hésité, dans le désir et l'espoir d'y parvenir, à se rendre coupable d'un méfait qui pourrait passer pour une petite indignité. Voici comment s'exprime à ce sujet Mme Georgette Ducrest dans ses *Mémoires sur l'impératrice Joséphine* :

..... J'ai beaucoup connu aussi Monsigny, qui le premier changea le système de la Comédie-Italienne, où l'on n'exécutait, avant lui, que des vaudevilles ou des farces que le talent de Carlin pouvait seul soutenir.

Les ouvrages de Monsigny obtinrent un succès fou, et en se reportant au temps où il les composa, il faut convenir qu'on devait y trouver un grand mérite. Elleviou en remit plusieurs, et par le charme de sa voix, la perfection de son jeu, il leur donna tout l'attrait de la nouveauté. L'orchestre parait maintenant d'une pauvreté extrême, l'harmonie y est nulle; mais il y a dans *Félix* des chants charmants. Cet opéra fut sa dernière composition représentée au théâtre. Aussitôt qu'il entendit celles de Grétry, il quitta la carrière qu'il avait ouverte d'une manière brillante. Sa simplicité était extrême, et il nous dit que, persuadé qu'il serait écrasé par Grétry, il avait préféré se retirer.

Quoique rivaux, ils ont toujours été bien ensemble. Dans les derniers temps de leur vie ils se rencontraient souvent, et s'abordaient toujours de la même manière : « Bonjour, seigneur, disait Grétry. — Que la paix soit avec vous, répondait Monsigny. — Ne fait pas du chant qui veut, seigneur! — Qui le sait mieux que moi ? ». Les deux Nestors de la musique se serraient cordialement la main et se séparaient jusqu'à la première entrevue, qui se passait exactement de même.

Lorsque Monsigny se maria, il épousa une jeune femme d'une dévotion

---

ment ému en 1799 avait pris sa retraite le 1er octobre 1792, avec une pension de 1.500 livres! Après de tels... écarts de mémoire, comment pourrait-on prendre au sérieux les prétendus témoignages personnels de Fétis?

extrême. Pendant qu'il était allé à Villers-Cotterets faire son service chez le duc d'Orléans, dont il était maître d'hôtel, sa jeune compagne jeta au feu trois ouvrages entièrement terminés, afin que son mari n'eût plus aucune relation avec le théâtre. Peut-être eussent-ils été supérieurs aux premiers qu'il avait fait jouer.....

Au premier abord, et pour qui n'est pas informé, cette double révélation pourrait paraître sérieuse. Mais si, voulant contrôler rigoureusement les assertions de Mme Georgette Ducrest, on a recours aux dates, on s'aperçoit ausitôt de leur peu de valeur et l'on acquiert la certitude que l'une pas plus que l'autre ne tient debout. D'une part, lorsque Monsigny termina sa carrière en 1777, Grétry était déjà sur la brèche depuis près de dix ans et avait livré au public une douzaine d'ouvrages; l'auteur du *Déserteur* aurait donc attendu longtemps avant d'éprouver la crainte d'être « écrasé » par l'auteur de *Zémire et Azor*. D'ailleurs, j'ai fait remarquer que le succès éclatant de *Lucile*, donnée deux mois avant *le Déserteur*, n'avait nui en rien au triomphe de ce dernier. Voilà pour le premier point. Quant au second, la dévotion de la jeune femme de Monsigny et ce que l'on pourrait appeler son geste incendiaire, il n'y a pas lieu d'en tenir compte davantage, et voici pourquoi. Comme nous le verrons plus loin, Monsigny ne se maria qu'aux premiers jours de 1784, alors que plus de six années s'étaient écoulées depuis l'apparition de *Félix*, et que déjà il s'était condamné, malgré lui, au silence que chacun déplorait. Par ces simples rapprochements, on peut juger ce qu'il reste des raisons données à ce silence par Mme Georgette Ducrest (1).

(1) Elle avait d'ailleurs de la tenue dans les idées, et elle m'en donna personnellement la preuve. Me trouvant à Bordeaux il y a une trentaine d'années, et déjà ayant le projet de m'occuper un jour sérieusement de Monsigny, j'appris par un de mes amis et confrères de cette ville que Mme Georgette Ducrest y existait encore. Sachant que dans sa jeunesse elle avait connu l'auteur du *Déserteur*, je me fis présenter à elle, avec le désir et l'espoir d'en obtenir quelques renseignements. Quoique âgée alors d'environ quatre-vingt-dix ans, la bonne dame avait encore l'esprit très net et très lucide. Sur ma prière elle me dit, entre autres choses insignifiantes, ceci, que je consignai aussitôt : — « A peu près à l'époque de la représentation de *Félix*, Monsigny se maria et épousa une jeune fille noble, Mlle de Villemagne. Celle-ci, femme charmante d'ailleurs, était d'une dévotion un peu exagérée, et ne pouvait supporter l'idée que son mari continuât de s'occuper de théâtre, ce qu'elle considérait comme un grave péché. Déjà elle avait eu à ce sujet quelques entretiens avec lui, mais sans

Mais si Quatremère de Quincy, Fétis, Mme Ducrest et tant d'autres se sont trompés dans leur façon de motiver la retraite tant regrettée de Monsigny, comment donc expliquer cette retraite, et qu'elle en était la véritable cause? Cette cause est très simple et n'a rien de mystérieux. Elle nous est révélée par les notes de sa fille, qui sont suffisamment explicites sur ce point : — « Mon père, écrit Mlle Monsigny, avait usé sa vue en composant la nuit et en lisant romanesquement au clair de la lune. Peu de temps avant son mariage, il eut une cataracte et dut rendre à Sedaine le poème de *Richard Cœur de Lion.* » Et lorsque Quatremère de Quincy publia la notice lue par lui à l'Institut, Mlle Monsigny, irritée et presque indignée de la façon dont il prétendait expliquer le silence de son père, écrit ceci, s'exprimant d'une façon plus explicite encore : — « M. Quatremère a l'air d'ignorer la raison qui a décidé mon père à renoncer à la composition ; ma mère, dans les notes qu'elle lui avait données, la lui avait pourtant clairement expliquée. Un de ses yeux était à peu près perdu par une cataracte; l'autre était très faible et ne pouvait être sauvé que par un repos absolu : mon père se résigna à ce douloureux sacrifice, et il conserva sa vue jusqu'à la fin de sa longue carrière. Nous avons été bien souvent impatientées dans le monde par des gens qui ne voulaient pas se contenter d'une raison aussi péremptoire et en cherchaient d'autres qui n'existaient pas. C'était, selon eux, l'épuisement des idées musicales, selon d'autres, le dégoût de la musique. L'unique motif était, ainsi que je l'ai dit, l'affaiblissement et la menace de la perte de sa vue (1) ».

Après un témoignage aussi précis et aussi net aucun doute ne saurait subsister, et en dépit de toutes les allégations con-

pouvoir l'amener, et cela se conçoit, à abandonner une carrière où il avait trouvé la gloire. Il avait alors, non pas deux, comme on l'a dit, mais trois opéras en portefeuille. Mlle de Villemagne, qui était une maitresse femme, résolut de frapper un grand coup. Un jour, pendant une absence de son mari, elle ouvrit son secrétaire, en tira les trois partitions, et les jeta tout bravement au feu. Que se passa-t-il, à la suite de ce bel autodafé, entre les deux époux? Je l'ignore. Toujours est-il que jamais Monsigny ne reparut au théâtre comme compositeur. » On voit que ceci concorde parfaitement, sans être plus exact, avec ce qu'elle avait écrit.

(1) Une tradition de famille laisse croire qu'en cette circonstance, Monsigny fut soigné par ses deux amis Tronchin et Cluzet.

traires, ces paroles établissent de façon certaine la vérité sur les raisons qui déterminèrent, on peut dire qui contraignirent Monsigny au silence.

Toutefois, ce ne fut assurément ni sans chagrin, ni surtout sans de longues et cruelles hésitations, qu'il dut prendre la résolution de renoncer pour jamais au théâtre et à ses succès. A défaut d'une autre preuve, nous la trouverions dans ce fait que Sedaine, qui ne pouvait lui-même se résoudre à voir cesser après tant d'années leur affectueuse collaboration, lui offrit tout d'abord le livret de *Richard Cœur de Lion*, dont il lui remit le manuscrit. Il semble bien que Sedaine ait insisté vivement auprès de son ami pour l'engager à en écrire la musique, et peut-être aussi n'est-ce qu'après un véritable combat intérieur que Monsigny, malgré lui se rendant à la nécessité, reconnut décidément l'impossibilité où il était d'accéder à son désir. Mais alors, ne pouvant le satisfaire, c'est lui-même qui, dans l'intérêt de l'ouvrage, dont il sentait toute l'importance, lui conseilla de confier son livret à Grétry, considérant celui-ci comme l'artiste le plus capable d'en tirer le meilleur parti, ce que la suite prouva victorieusement. Tout ceci nous est attesté par une lettre que Monsigny adressait à son vieux collaborateur, et qu'il eût été bien intéressant de connaître en son entier. Malheureusement, P. Hédouin, devenu plus tard possesseur de cette lettre importante et voulant la publier, eut la maladresse de la mutiler au lieu de la transcrire textuellement, et n'en donna que le fragment que voici :

Saint-Cloud, ce 2 octobre.

Voilà, mon ami, votre manuscrit de *Richard Cœur-de-Lion*. Ne doutez pas que Grétry fasse la musique de cette pièce... A l'égard de votre premier refus, il aurait tort de se fâcher de la préférence que vous m'aviez accordée; si elle ne m'était pas due pour le talent, je la méritais à un autre titre... Dans ce moment, ce n'est pas à mon refus que vous la lui offrez; c'est au contraire moi-même qui vous dis : je ne puis faire votre pièce, prenez Grétry.

Bonjour, mon ami, etc.

MONSIGNY (1).

Ceci suffit à nous prouver que, quoi qu'en dise Monsigny, ce n'est réellement qu'à son refus que Grétry se vit en possession

(1) *Mosaïque*, par P. Hédouin, p. 338 (Valenciennes, 1856, in-8°).

du livret de *Richard*, qui lui fournit d'ailleurs l'occasion d'écrire un chef-d'œuvre. On sait la fortune de l'ouvrage. Sedaine n'eut pas à regretter d'avoir suivi le conseil de son ami.

C'est précisément quelques mois avant l'apparition à la scène de *Richard*, et au commencement de la même année (1784), qu'un grand changement devait se produire dans l'existence de Monsigny. Il allait se marier.

Monsigny s'était lié intimement, au Palais-Royal, avec la famille de Villemagne, dont le chef était, comme lui, aux gages du duc d'Orléans. Ancien commissaire des guerres, M. de Villemagne, qui était fils d'un conseiller à la cour des aides de Montpellier, était né le 22 janvier 1723 et avait épousé, en 1753, une jeune femme fort distinguée, Mlle Marie-Claudine Mauclerc, appartenant à une bonne maison de Grenoble. La famille même de Villemagne était languedocienne, et possédait à Pont-Saint-Esprit un domaine dont elle tenait le nom, le domaine de Villemagne (1). M. de Villemagne avait une fille charmante et d'une éducation parfaite, qui était née à Narbonne le 6 septembre 1754. Monsigny, qui depuis longtemps avait appris à la connaître et à l'apprécier, l'avait prise en vive affection, elle-même ne restait pas insensible aux attentions dont elle était l'objet de sa part, si bien que, quoiqu'elle fût de vingt-cinq ans plus jeune que lui, elle n'hésita pas à l'accepter pour époux lorsqu'il demanda sa main. Le mariage fut donc arrêté, et le 7 janvier 1784, en la chapelle de la Vierge de l'église Saint-Eustache, furent solennellement unis Pierre-Alexandre Monsigny et demoiselle Amélie-Françoise-Marie-Adélaïde Chapelon de Villemagne (2). En dépit de la différence d'âge, cette union fut très heureuse, et les deux époux vécurent en parfaite intelligence. « Ils habitaient au Palais-Royal, disent les notes de Mlle Monsigny, dans l'aile parallèle à la rue de Richelieu, au second étage. Le logement avait quatre fenêtres sur la rue Saint-Honoré. C'est là que sont nés leurs trois premiers enfants. » En effet, malgré la mort du duc d'Orléans, arrivée en 1785, Monsigny ne quitta pas alors le Palais-Royal. Bien que la charge de maître d'hôtel qu'il rem-

(1) M. de Villemagne mourut subitement en Languedoc, le 8 ou 9 février 1790.

(2) Je tiens de la famille de Monsigny même tous ces renseignements très précis.

plissait auprès du prince fût supprimée par ce fait, il obtint du nouveau duc le titre et les fonctions d'administrateur de ses domaines et d'inspecteur général des canaux d'Orléans, ce qui le confirma dans la possession de son appartement.

Cependant, si, forcément, Monsigny avait dû renoncer à écrire pour le théâtre, il avait en portefeuille deux petits ouvrages complètement achevés, faits naguère en compagnie de Sedaine, et qu'il paraît avoir été désireux de ne pas laisser ignorés du public. Nous avons déjà fait connaissance avec l'un de ces ouvrages, *Baucis et Philémon*, grâce à Mme de Genlis, qui nous a mis au courant de sa représentation en 1767, chez le duc d'Orléans, à l'Ile-Adam, où Mme de Montesson se faisait un succès dans le rôle de Baucis. Du second, qui avait pour titre *Pagamin de Monègue*, nous ne savons absolument rien, sinon qu'il en existe, aux archives de l'Opéra, une copie mal ordonnée et fort incomplète, ce qui prouve qu'il en fut question peu ou prou à ce théâtre. En effet, j'en ai trouvé la trace, ainsi que du précédent, en consultant et en feuilletant le registre manuscrit de Francœur qui existe à ces mêmes archives. Dans ce registre, sorte de mémorial quotidien qui comprend une période d'environ six années, de 1785 à 1790, Francœur a réuni, sans aucun apparat de rédaction (il s'en faut !), tous les détails et renseignements relatifs au travail intérieur de l'Opéra : premières représentations, engagements, débuts, séances du comité administratif, lectures de pièces, répétitions, correspondances, réclamations des artistes, questions de mise en scène, etc., tout cela sec, décharné, mais non sans utilité. C'est là que j'ai rencontré, relativement aux deux ouvrages en question, certains détails curieux qui prouvent le désir des deux auteurs de les voir paraître à l'Opéra et leurs efforts infructueux pour y réussir. A la date du 6 juin 1785, Francœur place cette première note, que je reproduis exactement : — « Lettre de Mrs Sedaine et Monsigny pour leur opéra de *Philémon et Baucis*, lesquels demandent à ce qu'il soit entendu pour la 3e fois. M. Désaugiers a fait les changemens. » Il résulte de ceci que deux lectures ou répétitions avaient donc été déjà faites de *Philémon et Baucis*, que tout d'abord certains changements avaient été demandés à la musique, et que, Monsigny ne pouvant se charger de ces changements, la tâche en avait été

confiée à Désaugiers, avec son consentement. L'insistance des auteurs est donc évidente. Le 4 juillet, deuxième note de Francœur, annonçant la prochaine répétition par eux démandée : — « Répétition pour le 9 suivant de l'ouvrage de Mrs Sedaine et Monsiny (*sic*) ». Cette répétition subit un retard pour une cause qui nous est inconnue ; elle n'a lieu que le 21 juillet, et la note inscrite par Francœur à cette date nous apprend son fâcheux résultat; cette fois il est question des deux ouvrages; je respecte scrupuleusement le style et l'orthographe de l'auteur : — « ***Baucis et Philémon***, acte, et ***Pagamin***, le tout faisant 3 acte par Mrs Sedaine et Monciny et achevé par Mr Deshaugiers furent répété au Magazin le 21 juillet 1785. Refusé. » Et une dernière note, du 25 juillet, n'est que la confirmation pure et simple de celle-ci : — « Lettre du comité à Mrs Sedaine et Monsiny, par laquelle et d'après la répéton de leurs actes (qui fut faite le 21 juillet) on refuse ces ouvrages ».

Ceci est un peu sec, comme il est naturel de la part d'un employé qui se borne à enregistrer les faits. Il est permis de supposer que l'administration de l'Opéra, en informant officiellement de son refus deux auteurs glorieux, dont le nom n'avait cessé d'être cher au public et qui avaient droit au respect de tous, sut du moins envelopper l'annonce de la décision prise à leur sujet dans une forme courtoise et digne de tous les égards qu'ils méritaient.

Quoi qu'il en soit, c'est ici l'épilogue, épilogue négatif, de la carrière de Monsigny.



XII

La vie intime de Monsigny fut toujours très discrète et très réservée; son existence artistique ne révèle pas une moins grande modestie. Il était loin, sous ce rapport, de ressembler à Grétry, toujours volontiers en scène, se faisant valoir aux yeux du public, aimant à l'occuper de sa personne, entretenant des relations avec les journaux et leur adressant des lettres fréquentes, soit à propos de la représentation ou de la reprise de tel de ses ouvrages, soit pour faire l'éloge de ses interprètes, soit sous tout autre prétexte ou pour toute autre cause. Monsigny, tout au contraire, faisait preuve d'une extrême retenue, gardait une réserve complète et semblait fuir toutes les occasions de se mettre en cause et en évidence, estimant sans doute qu'un artiste ne doit se faire connaître que par ses œuvres et non par le bruit excité autour de son nom. Je ne sache pas une seule lettre de lui rendue publique au cours de sa carrière, si brillante pourtant et si sympathique à tous. Il va donc sans dire que du jour où cette carrière eut pris fin, nul n'entendit plus parler de lui. Depuis cette époque, et surtout à partir de son mariage, nous ne savons rien de ce qui le concerne jusqu'aux premiers jours de la Révolution. Encore ai-je eu grand'peine, et n'est-ce pas sans difficulté que j'ai pu réunir alors quelques renseignements sur sa personne.

« La Révolution éclata, dit Adam dans la courte notice qu'il lui a consacrée : Monsigny perdit toutes ses ressources, avec sa place dans la maison d'Orléans, et une pension de 2.000 francs que lui avait faite le roi Louis XV et qui lui avait été conservée par Louis XVI (1). Il se retira alors dans une petite maison du

---

(1) Ce n'était pas une pension de 2.000 francs; c'était une « gratification annuelle » de 1.500 livres, qui lui avait été accordée à partir du 19 février 1774. Le décret le qualifie de « maître d'hôtel du duc d'Orléans. » — (Archives nationales, O[1].).

faubourg Saint-Martin. » Adam va un peu trop vite en besogne. Lorsque Monsigny quitta forcément le Palais-Royal, nous le trouvons d'abord, d'après les notes de sa fille, logé successivement rue Culture-Sainte-Catherine, puis place Royale, et en 1794 rue de Ménars; en 1799 il va habiter Saint-Cloud, rue du Chevalier de Lorraine (devenue plus tard rue de la Paix), et ce n'est qu'en 1801 que, dans l'intérêt de l'éducation de son fils, il quitta Saint-Cloud pour revenir à Paris, où il s'installa enfin rue du faubourg Saint-Martin.

Adam donne aussi un détail dont je n'ai pu contrôler l'exactitude : « Après la confiscation des biens de la famille d'Orléans, il restait de nombreuses dettes à acquitter. Le prince, arrêté et emprisonné à Marseille (1), ne voulut désigner d'autre mandataire que Monsigny; et comme on lui faisait observer qu'il n'était nullement administrateur : « C'est possible, répondit-il; mais » comme c'est le plus honnête homme que je connaisse, je ne » saurais mieux choisir. » Monsigny s'acquitta de ses fonctions délicates avec un dévouement et un zèle qui auraient souvent mis ses jours en péril, s'il n'avait eu pour se sauvegarder son titre et sa célébrité de musicien : ce grand nom de l'auteur de *Félix* et du *Déserteur* suffit pour désarmer ces haines féroces devant lesquelles tant d'autres titres n'avaient pu trouver grâce. » Tout ceci peut être exact, et je n'ai aucune raison pour y contredire. Toutefois, je ne m'explique pas parfaitement comment, les biens du duc d'Orléans ayant été confisqués, il restait des dettes à payer, et avec quel argent Monsigny put les payer.

Mais le temps s'écoulait, et à mesure que les jours se suivaient, la situation de Monsigny devenait précaire; les circonstances n'allaient pas tarder à la rendre non seulement difficile, mais douloureuse. Il n'avait plus à songer seulement à lui-même; la famille était venue, et il lui fallait pourvoir à l'existence de sa femme et de ses deux enfants (2). Or, comme le dit Adam, il avait perdu toutes ses ressources, et lui-même nous

(1) Le duc d'Orléans (Philippe-Égalité) fut arrêté à Paris le 4 avril 1793, conduit peu de jours après à Marseille, puis ramené à Paris où, traduit devant le tribunal révolutionnaire, il fut jugé, condamné et exécuté le 4 novembre suivant.

(2) Des cinq enfants nés de son mariage, il ne lui restait que sa fille et son fils; trois étaient morts en bas âge.

apprendra bientôt de quelle façon disparut l'épargne qu'il avait pu faire à l'époque des jours heureux. Malgré tout, pourtant, et en dépit de ses préoccupations, des événements qui l'accablaient, cet homme excellent trouvait le moyen de s'occuper des autres et de songer à leur être utile. La preuve m'en est donnée par une bien jolie lettre de lui, restée inconnue, qui met en relief la bonté de son cœur et la générosité des sentiments dont il était animé (1). Philidor venait de mourir à Londres (31 août 1795), séparé des siens qu'il n'avait pu venir rejoindre à Paris, parce qu'il avait été porté à tort sur la liste des émigrés, et voici la lettre qu'à ce sujet Monsigny adressait aux artistes du théâtre Favart, à la fortune duquel tous deux avaient si puissamment contribué :

Aux artistes sociétaires de l'Opéra-Comique National, le citoyen Monsigny (2).

Citoyens,

Lorsqu'en 1775, je vous ai priés de disposer en faveur du célèbre Philidor de la pension que vous m'aviés fait l'amitié de m'offrir, je vous ay dit que Philidor la méritoit plus que moy par ses talents; je vous ay dit qu'il seroit indigne à moy d'enlever à un grand artiste la seule récompense à laquelle (à cette époque) il avoit droit d'espérer. Aujourd'hui, mes chers concitoyens, je vais vous faire une autre prière.

Philidor est mort, il laisse une veuve sans fortune, faites moy l'extrême plaisir de me permettre de vous prier de laisser à la citoyenne Ve Philidor la jouissance de cette pension.

Depuis 35 ans, je n'ay reçu de vous que des marques d'estime et d'amitié, mettés le sceau à ces marques d'estime et d'amitié en m'accordant ce que je viens de vous demander pour la veuve du célèbre Philidor. Le bonheur d'obliger la veuve d'un grand artiste est si doux à mon cœur que vous ne me refuserès pas ce moment de jouissance.

Je suis à jamais votre amy et votre admirateur.

Salut et fraternité.

MONSIGNY.

Elle est touchante, cette lettre, et elle nous intéresse d'autant plus que non seulement elle nous fait connaître la sollicitude que Monsigny témoignait en faveur de la veuve de Philidor,

(1) Cette lettre, que personne n'est allé chercher là où on la pouvait rencontrer, figure dans l'*Isographie des hommes célèbres*.

(2) Comédie-Italienne, Théâtre-Favart, Opéra-Comique, ce sont les divers noms sous lesquels on désignait alors le même théâtre.

mais qu'elle nous apprend un fait jusqu'ici ignoré et tout à son honneur, c'est-à-dire que la pension accordée en 1775 à Philidor (et qu'il méritait à tous les titres), ne l'avait été cependant qu'au refus de Monsigny, à qui les sociétaires de la Comédie-Italienne l'avaient d'abord attribuée (1). A cette époque, Monsigny, déjà célèbre et connu par des succès éclatants, se trouvant à l'abri de toute inquiétude par les fonctions et la situation importante qu'il occupait auprès du duc d'Orléans, pouvait faire, en faveur d'un confrère moins bien pourvu et chargé de famille, le sacrifice d'une pension de mille livres. Mais, malgré tout, trouverait-on beaucoup d'exemples d'une conduite aussi généreuse ?

Au reste, il semble à peu près certain que Monsigny était lié d'amitié avec Philidor. Tous deux étaient du même âge (à trois ans près, Philidor étant né en 1726), tous deux avaient débuté brillamment ensemble à l'Opéra-Comique de la Foire, après quoi ils avaient continué, côte à côte, leur carrière à la Comédie-Italienne, marchant l'un et l'autre de succès en succès, *le Bûcheron*, *le Sorcier*, *Tom Jones*, n'ayant rien à envier sous ce rapport aux ouvrages les plus heureux de Monsigny. Un voisinage professionnel presque constant et par conséquent des rencontres de chaque jour, la loyauté du caractère chez l'un comme chez l'autre, l'absence de tout sentiment de jalousie ou d'envie, leur complet dédain de toute intrigue, de toute petite machination, tout semblait fait pour rapprocher ces deux grands artistes qui étaient en même temps de parfaits galants hommes, et pour leur inspirer une estime et une affection réciproques. Peut-être, à tout cela, se joignait-il encore, de la part de Monsigny, une sorte de respect artistique pour Philidor, dont il ne pouvait méconnaître l'incontestable supériorité sous le rapport de l'instruction musicale et de l'habileté technique. En tout état de cause, nous savons et nous avons vu de quelle façon et par quels actes Monsigny savait témoigner sa sympathie non seulement à Philidor, mais aussi à ses proches, et cela me paraît faire l'éloge de l'un comme de l'autre.

(1) La Comédie-Italienne servait alors trois pensions de mille livres à trois auteurs dont les succès avaient puissamment contribué à la prospérité de son théâtre: Favart d'une part, et, de l'autre, Duni et Grétry. Duni étant mort au mois de juin 1775, les Comédiens jugèrent à propos de reporter sa pension à Monsigny, et, sur le refus et à l'incitation de celui-ci, à Philidor.



Portrait de Philidor, par Cochin. — (Collection de l'auteur.)

La démarche faite par Monsigy en faveur de la veuve de Philidor et la lettre adressée par lui aux sociétaires de la Comédie-Italienne sont d'autant plus honorables que, très préoccupé lui-même alors de sa situation, il aurait pu se dispenser de songer à autrui. Il est certain qu'à ce moment déjà cette situation était devenue très pénible. Mais je trouve à ce sujet, dans les *Mémoires* de La Révellière-Lepeaux, publiés il y a quelques années seulement (1), certains renseignements bizarres et qui appelleraient un contrôle sérieux. On sait que La Révellière-Lepeaux avait été nommé, en novembre 1795, l'un des cinq membres du Directoire exécutif, avec Carnot, Barras, Rewbell et Letourneur. Voici le passage de ses *Mémoires* dans lequel il est question de Monsigny :

... Il faut qu'ici j'interrompe mon récit pour dire qu'à peine devenu membre du Directoire exécutif, j'avais engagé le ministre de l'intérieur à prendre des informations sur tous les hommes qui s'étaient distingués dans les sciences, les lettres et les arts, pour savoir ce qu'ils étaient devenus pendant la tourmente révolutionnaire, le faire connaître au Directoire, et s'informer de leurs besoins, afin d'y subvenir. Ce fut ainsi que je découvris, dans je ne sais quel grenier, Larrivée, qui, le premier, et sans avoir besoin des leçons du compositeur, comprit et chanta les immortelles compositions de Gluck avec leur véritable caractère; le vieux Monsigny, le musicien par excellence pour peindre la naïveté villageoise, et auteur en même temps de beaucoup d'ouvrages d'un autre genre, où toujours il exprime, avec la même vérité, les diverses affections de l'âme.

Je ne puis m'empêcher de faire connaître au lecteur l'espèce d'extase, suivie bientôt d'abondantes larmes de joie, qu'éprouva ce compositeur distingué lorsque, après tant d'années de misère et d'oubli, il se vit proprement et chaudement vêtu, reçu avec distinction à la table de l'un des chefs de l'État, et que l'après-dînée dans son salon, il entendit un petit concert, tout entier tiré de ses ouvrages, exécuté par la famille et les amis du gouvernant, et par le gouvernant lui-même. Je le fis nommer membre du Conservatoire. Dans tout cela il était comme un homme qui sortirait du tombeau et éprouvait l'inexprimable ravissement de revoir le jour (2).

---

(1) *Mémoires de La Révellière-Lepeaux.* — Paris, Plon, s. d. (1895), 3 vol. in-8°.

(2) *Mémoires*, T. II, pp. 466-467. — On voit que La Révellière se donne lui-même comme musicien amateur. Voici un autre fragment de son récit : — « La décade passée dans l'occupation et le travail, le décadi nous rassemblions nos amis du Jardin des Plantes, la famille Thoüin, le bon ami Gérard Van Spaendonck, Desfontaines, professeur de botanique, et Toscan, bibliothécaire du Museum, la respectable famille Creuzé-Latouche, nos amis Pilastre et Leclerc et leurs aimables femmes. L'après-dînée on faisait de la musique. Le célèbre compositeur Méhul, qui avait été introduit

Tout cela respire la bonhomie et la franchise, mais tout cela, je le répète, exigerait un contrôle sérieux, car il semble bien que les souvenirs de La Révellière le trahissent parfois. Ce qu'il dit de Larrivée, par exemple, paraît tout à fait étrange. Si, comme il l'assure, il le tira d'un grenier, c'est donc sans doute avec sa femme et ses filles, en compagnie desquelles il s'en alla, après avoir pris sa retraite à l'Opéra en 1786, parcourir la province en donnant des concerts (1). J'ai dans l'idée que le grenier de Larrivée était plutôt confortable. Quant à Monsigny, non seulement il exagère certainement en ce qui le concerne, mais encore il le fait, en quelque sorte, manquer complètement de dignité, ce qui, étant donné le caractère que nous lui connaissons, peut être considéré comme impossible. La Révellière faisant donner des vêtements propres et chauds à Monsigny et l'estimant fort heureux d'être « reçu avec distinction à la table de l'un des chefs de l'État », cela peut faire sourire, mais de pitié. D'ailleurs, l'un des détails donnés par La Révellière est matériellement et manifestement faux; c'est lorsqu'il prétend l'avoir fait nommer membre du Conservatoire. C'est le 21 mai 1800 que Monsigny fut nommé l'un des inspecteurs du Conservatoire, et à ce moment La Révellière, depuis un an (juin 1799), ne faisait plus partie du Directoire. Voilà pourquoi j'ai peu de confiance dans ses renseignements, que j'ai cru cependant utile de reproduire, pour les réduire à leur juste valeur.

A tout prendre, l'intervention « bienveillante » de La Révellière-Lepeaux fut sans effet sur la situation de Monsigny, qui devenait de jour en jour plus cruelle, alors que, devenu presque septuagénaire, le pauvre compositeur eût eu besoin tout à la fois de confort et de sécurité. C'est à ce moment qu'il tomba gravement malade, ainsi que nous l'apprend sa fille : — « Le

---

chez moi, tenait souvent le piano. Ma fille, Leclerc, M[me] Leclerc, le député Poulain, bon homme et bon patriote, les maîtres de piano et de chant de ma fille, enfin quelquefois moi-même, nous faisions un concert de famille qui pouvait n'être pas merveilleux, mais qui nous était infiniment agréable. Le reste de la soirée se passait en amusements très simples, mais charmants par la cordialité et la franche gaîté qui y régnaient. (*Mémoires*, t. II, pp. 412-413.)

(1) On lit dans la *Biographie universelle et portative des contemporains :* « — Il (Larrivée) quitta le théâtre en 1786 et voyagea dans les provinces, donnant des concerts avec sa femme et ses deux filles, qui jouaient l'une du violon, l'autre de la harpe. »

14 novembre 1797, écrit Mlle Monsigny, mon père fut pris d'une fluxion de poitrine à la suite de laquelle on lui interdit les sorties du soir. Cette contrainte fut bien pénible, mais mon père s'y soumit. » Elle dut lui être pénible en effet, car son seul plaisir était alors d'aller parfois soit à l'Opéra aller entendre un des chefs-d'œuvre de Gluck, pour lequel son admiration était profonde, soit à l'Opéra-Comique, non pour assister au spectacle, mais pour se rendre au foyer, où il aimait à causer.

Monsigny relevait depuis peu de temps de cette grave maladie lorqu'il écrivit à son ami Champein une lettre dont il serait superflu de faire ressortir l'intérêt, Champein, qui était connu lui-même par divers ouvrages dont le succès à la Comédie-Italienne avait été très vif : *la Mélomanie, les Dettes, le Baiser, Florette et Colin*, se trouvait tout d'un coup, par quel singulier hasard? avoir délaissé momentanément la musique pour la politique et l'administration. Fétis ne fait qu'indiquer le fait sans rien préciser : — « On remarque, dit-il, une interruption assez longue dans les travaux de Champein pour le théâtre, car depuis 1792 jusqu'en 1804 il n'a fait représenter aucun ouvrage. Des fonctions administratives auxquelles il avait été appelé en 1793 furent cause de cette lacune dans sa carrière d'artiste. » Or, par l'adresse de la lettre que je vais reproduire (1), nous apprenons ce fait, jusqu'ici ignoré, que Champein était alors président (c'est-à-dire, sans doute, préfet) du département de Rhin-et-Moselle, à Coblentz. Il ne se désintéressait pourtant pas complètement de la musique, comme on va le voir par la lettre de Monsigny, qui nous renseigne sur sa propre situation à ce moment :

Au citoyen Champein, président du département de Rhin-et-Moselle, à Coblentz.

Paris, ce 30 Floréal an 6e (2).

Au moment, mon cher Président, où je recevois votre lettre du 16 de ce mois, je montois en voiture pour aller chercher une retraite où je puisse vivre. Je suis forcé de quitter Paris, *je suis entièrement ruiné*. Malgré les pertes suc-

(1) Cette lettre m'est communiquée par mon excellent confrère et ami Charles Malherbe.

(2) 20 mai 1798.

cessives de toutes mes places, il me restoit encore à peu près 20.000 livres de rentes sur le Grand Livre; la monétisation des 2/3 en mandats qui ont réduit les 2/3 à peu près à rien, le manque de payement du 1/3 consolidé dont le service de la rente m'auroit fait vivre si on la payoit, toutes ces causes me forcent à faire retraite. Je viens de louer une chaumière à 15 lieues de Paris. Il ne me reste que ma philosophie, ma résignation et mon courage. Si vous n'avès personne à Paris auquel vous vouliés confier les partitions de *Blanche Capello* et de *l'Amoureux goutteux*, ainsi que les parties d'orchestre, je les emporteray. Mandés-moy à cet égard votre intention.

J'ay vu par votre lettre du 16 à laquelle je réponds, que vous n'avés reçu aucune de celles que je vous ay écrites l'hiver d^er^. Je ne suis plus étonné de votre long silence.

Vous me parlés de Framery... J'étois à peine convalescent lorsque une nuée d'auteurs, poètes et musiciens, sont venus chès moy pour m'engager à ne point me séparer d'eux. Comme tout ce qui s'est dit à ce sujet a passé par la filière d'une de mes belles-sœurs qui était porteuse de dits et redits, je n'ay pas douté un instant, sur tous ces dits-là, que Framery quittoit entièrement l'agence dramatique (1). J'ay répondu en définitif que je priois ces messieurs de me laisser tranquille pour le moment, que je ferois ce que l'on me demandoit lorsque ma santé me permettroit d'entendre ce qu'on vouloit de moy. C'est sur cette réponse que quelques jours après *la nuée* a reparu avec une procuration signée de cent mille noms d'auteurs dont je ne connois pas la 20e partie, mais où j'ay vu le nom de Grétry, Méhul, d'Alayrac, etc., que j'ay signée. Ensuite Framery m'est venu voir ; Grétry étoit chès moy ; j'ay dit à ce dernier que l'on m'avoit trompé pour avoir ma signature, que je croyois Framery quittant l'agence par arrangemens qui lui convenoient, etc. Enfin, après le retour de ma santé, tous MM. les auteurs m'ont prié de ne point me séparer d'eux d'icy à quelque tems, et qu'ensuite je rendrois ma confiance au C^en^ Framery si je le voulois absolument. J'en suis là pour le moment.

Vous n'avès assurément pas reçu celles de mes lettres dans lesquelles je vous mandois que j'avois une fluxion de poitrine qui, après m'avoir retenu plus de deux mois dans mon lit, m'avoit occasionné une convalescence qui a duré tout l'hiver, que je n'avois pu entendre les répétitions que l'on avoit fait (*sic*) de votre ouvrage, etc. (2).

Je me félicite du conseil que je vous ay donné il y a deux ans, au Palais-Royal ; je vous ay dit : « Faites quelque chose ». Vous en souvenez-vous ? La place que vous occupés, mon cher camarade, m'est la preuve que je vous avois

(1) Framery était alors agent des auteurs et compositeurs dramatiques pour la perception de leurs droits dans les théâtres, non seulement à Paris, mais dans toute la France. Il s'agit évidemment d'un conflit qui s'était élevé entre lui et ceux dont il était le mandataire.

(2) On voit par tout ceci que Monsigny se trouvoit le détenteur de deux partitions de Champein, *Blanche Capello* et *l'Amoureux goutteux*, que celui-ci lui avait confiées en le priant sans doute de surveiller ses intérêts au point de vue de leur représentation. Ces deux ouvrages n'ont jamais vu le jour.

jugé dans votre bon esprit, vos talens, enfin dans votre mérite général. Je vous avoue que j'ay reçu votre lettre avec une vraye satisfaction. Je ne suis plus heureux, mais mon cœur ressent plus que jamais le bonheur qui arrive à mes amis.

Adieu, mon cher Champein. Répondès-moy sur le champ au sujet des partitions et parties séparées de vos ouvrages. Je suis et seray toute ma vie avec amitié et estime votre sincère serviteur.

MONSIGNY.

On voit où en était le pauvre Monsigny au milieu de l'année 1798 et combien sa détresse était profonde (en dépit de l'intervention de La Révellière-Lepeaux en sa faveur, intervention dont l'effet paraît avoir été médiocre, bien que celui-ci s'en fît honneur avec une certaine complaisance). Non seulement l'infortuné compositeur avait perdu, ainsi que le dit Adam, toutes ses ressources, c'est-à-dire emplois et pensions, mais la fortune qu'il avait amassée, ses vingt mille livres de rente, s'était fondue au milieu des désastres de la Révolution. Enfin, il n'est pas jusqu'au produit de ses ouvrages qu'il n'eût vu disparaître peu à peu, par suite du changement que les événements avaient apporté dans les coutumes et dans le répertoire de la Comédie-Italienne, devenue le théâtre Favart. Le genre de l'opéra-comique s'était transformé, prenant une ampleur jusqu'alors inconnue, des artistes nouveaux, qui s'appelaient Méhul, Cherubini, Lesueur, Berton, avaient pris la place de leurs devanciers, et leur génie mâle et puissant, s'exerçant sur des sujets particulièrement dramatiques, avait fait oublier ou négliger les œuvres aimables, gracieuses et tendres qui pendant trente ans avaient fait la joie du public. La lettre qu'il adressait à Champein nous fait connaître dans quel état de cruelle indigence était, par toutes ces raisons, tombé le pauvre Monsigny, comme il luttait contre la mauvaise fortune, se voyant obligé de s'éloigner de Paris où il ne pouvait plus vivre, et n'ayant plus, comme il le dit, que sa philosophie, sa résignation et son courage. Et il allait avoir soixante-dix ans !

C'est à ce moment pourtant que lui vint un secours auquel peut-être il ne s'attendait pas. Les artistes du théâtre Favart ayant fini par avoir connaissance de l'état douloureux dans lequel il se trouvait, et en ayant ressenti une émotion profonde, résolurent aussitôt de venir à son aide et le firent de la façon

Je me félicite du conseil que je vous ay donné il y a deux ans au palais Royal, je vous ay dit = faites = quelque Chose. Vous en souvenez vous ? Voila l'aplomb..

Vous occupez, mon cher Camarade, Mars, et je l'apprends que je vous avois jugé dans votre conduite, vos talens, enfin, dans votre mérite en général. je vous avoue que j'ay relu votre lettre avec une vraye satisfaction, je ne suis pas plus heureux, mais mon cœur ne sent plus que l'amour le bonheur qui arrive à mes amis.

Adieu, mon cher Champein, répondez moy sur le champ au sujet des partitions appartenant de vos ouvrages. je suis de croyez toute ma vie avec amitié et estime votre humble serviteur

Monsigny

Fac-simile de la dernière partie de la lettre de Monsigny.

la plus honorable. Voici comment l'annonçait le *Journal de Paris*, par une lettre à lui adressée, dans son numéro du 27 thermidor an VI (15 août 1798) :

Aux auteurs du Journal.

Le cit. Monsigny, musicien distingué, auteur du *Roi et le Fermier* et de plusieurs autres jolis ouvrages, est un des premiers créateurs du vrai genre de l'opéra-comique, dont on ne s'est que trop écarté depuis. Père de famille, et dans un âge avancé, il se trouvoit depuis quelque temps dans une situation si malheureuse qu'il étoit sur le point de vendre ses effets pour subsister. Aussitôt que les artistes du théâtre Favart en eurent été instruits, ils se sont empressés de lui faire une pension de 2.400 l[ivres]. Ce trait, qui n'est pas le seul de la part de ces artistes distingués, prouve leur respect pour le malheur, et la reconnoissance qu'ils conservent à un des fondateurs de leur théâtre. Vous aimez les belles actions, citoyens, vous vous empresserez de donner à celle-ci la publicité qu'elle mérite.

Salut, estime et amitié.

DEMONCY (1)

Cette pension de 2400 livres dut être la bien venue de la part de Monsigny. Je crois bien que c'est dans le même moment qu'il lui en fut allouée une autre par le ministère de l'intérieur. La trace s'en trouve dans une nouvelle lettre adressée par lui à Champein, alors évidemment de retour à Paris, lettre datée de

(1) J'avais déjà reproduit cette lettre dans mon livre sur *l'Opéra-Comique pendant la Révolution*, en accordant aux sociétaires du théâtre Favart les éloges qu'ils me paraissaient mériter en cette circonstance. En la publiant à son tour, le dernier biographe de Monsigny, M. F. de Ménil, trouvant mes éloges superflus, écrit ceci : « Pougin oublie d'ajouter que c'est en échange de la cession de ses droits d'auteur que les comédiens de Feydeau (non: de Favart) lui firent cette pension. » Je n'ai rien oublié, et c'est M. de Ménil qui est dans l'erreur. La pension accordée en 1798 à Monsigny par les artistes du théâtre Favart le fut sans conditions. C'est seulement trois ans plus tard que, cette pension étant confirmée par un nouvel acte, il fut convenu (peut-être à l'instigation de Monsigny lui-même, voulant reconnaître ainsi la générosité de ces artistes à son égard), il fut convenu entre eux et lui qu'elle lui serait servie en retour de la cession de ses droits d'auteur sur ses ouvrages. Voici le texte de la délibération prise à ce sujet par les Comédiens, texte que j'ai relevé sur les registres mêmes du théâtre :

« *Comité du 15 Frimaire an X* (6 décembre 1801). — Le Comité, pour rendre un témoignage d'estime à M. Monsigni, délibère de lui assurer un traitement de 2.400 l. par an, pour être payé par le caissier à raison de 200 l. par mois, et moyennant ce traitement fixe le Cen Monsigni abandonne à la Société les honoraires de ses ouvrages.

» Signé : JULIET, RÉZICOURT, CHENARD, GAVAUDAN, GAVEAUX, CAMERANI. »

Saint-Cloud, 8 Messidor an VII (27 juin 1799), et dans laquelle Monsigny exprime à son ami quelques inquiétudes à ce sujet. Cette lettre ne m'est connue que par l'analyse qu'en donnait un catalogue d'autographes : Monsigny y manifestait la crainte de perdre cette pension, par suite du départ du ministre actuel, qui venait d'être remplacé par Quinette : « Vous serait-il connu? dit-il à Champein. Je crains que cela ne soit pas... Comme je ne suis pas heureux, je dois croire que vous ne le connaissez pas... Votre ami, le citoyen Gohier, a sûrement trop d'affaires en ce moment pour qu'il soit possible de l'entretenir... (1) »

Gohier, dont parle ici Monsigny, venait d'être, à la suite de la journée du 30 Prairial, nommé membre du Directoire agonisant, et il avait sans doute, en effet, autre chose à faire alors que de s'occuper de questions d'art.

Mais, malgré tout, le pauvre Monsigny continuait de ne pas savoir où donner de la tête. Je ne suis sa trace, à cette époque, qu'en consultant et en feuilletant les catalogues d'autographes. C'est dans l'un d'eux que je trouve mention d'une troisième lettre qu'il adressait encore à Champein, quelques jours à peine après la précédente, car elle porte la date de Saint-Cloud, 17 Messidor an VII (6 Juillet 1799) ; elle est ainsi analysée : — « Il a tant couru lundi dernier à Paris, qu'il s'est donné une belle et bonne courbature, accompagnée de la suite, mais il y a mis bon ordre ; trois jours de lit, force tisane, et de la patience, tout cela a disparu. Il est dans une situation cruelle ; on ne le paye nulle part, et il a 4 ou 5 mille francs de dettes qui font le supplice de tous les instants de sa vie. Ne serait-il pas possible de lui créer une place insignifiante qui lui rapportât de quoi vivre? A 70 ans on est bien pressé ! (2) ». Cela n'est-il pas navrant?

Enfin, quelques mois plus tard, nouvelle lettre, celle-ci à l'adresse de l'excellent Sarrette, directeur du Conservatoire, toujours datée de Saint-Cloud, 27 Frimaire an VIII (18 Décembre 1799), et ainsi brièvement mentionnée : « Il demande si, dans un moment où on recrée tout, on ne pourrait pas le fourrer quelque part (3). »

(1) Catalogue des autographes de M. Fossé-Darcosse (Paris, Techener, 1861).
(2) Catalogue des autographes de M. L*** (Paris, Charon, 1844).
(3) Catalogue des autographes de M. Boilly (Paris, J. Charavay, 1874).

On voit que l'excellent vieillard, à bout de ressources, ne sachant que devenir, essayait de tout et frappait à toutes les portes. Sarrette, qui le connaissait bien, n'eût pas demandé mieux que de lui être utile, mais comment ? Il fallait trouver un moyen, une occasion. Cette occasion finit par se présenter. Le pauvre Piccinni, qui n'était guère plus heureux que Monsigny, venait d'être nommé inspecteur des études au Conservatoire, fonction qu'il devait partager avec Gossec, Méhul, Cherubini, Lesueur et Martini. Cette sixième place était créée expressément pour lui, et pour lui venir en aide. Il n'eut pas le temps d'en prendre possession : frappé d'une attaque de paralysie, il mourait le 7 Mai 1800. Aussitôt Méhul, aidé de Sarrette, proposa Monsigny pour lui succéder, et juste deux semaines après, le 21 Mai, celui-ci était en effet nommé inspecteur, mais à une condition qu'on n'a jamais fait remarquer jusqu'ici, et que Ginguené, qui était particulièrement informé de tout ce qui se rapportait à Piccinni, nous fait connaître dans son intéressante notice sur le grand artiste : — « Piccinni, dit-il, laisse une veuve et six enfants, qui n'avaient pour tout bien que son génie, et qui n'en ont plus d'autre que son nom. Le gouvernement a étendu ses bienfaits sur son intéressantefamille : elle conserve un logement national : la place créée pour Piccinni au Conservatoire de musique a été donnée au compositeur Monsigny, avec la condition que la moitié des 5.000 francs d'honoraires affectés à cette place serait payée à Mme Piccinni comme pension alimentaire : cet artiste recommandable et modeste, l'un des premiers à qui l'on ait dû l'établissement de la bonne musique en France, a reçu cette condition, non comme une charge, mais comme une grâce (1). »

Voilà donc Monsigny à la tête d'un emploi qui, aux conditions qu'on vient de voir, lui assurait du moins un traitement annuel de 2.500 francs. Il ne devait pas le conserver longtemps; mais ce n'est point par sa volonté, quoi qu'on en ait dit, et il n'en donna nullement sa démission. Il faut rétablir ici la vérité des faits. Dans sa notice sur Monsigny de la *Biographie Didot*, Denne-Baron, parlant de son court passage au Conservatoire, a écrit

(1) Ginguené : *Notice sur Piccinni*, pp. 104-105.

ceci : — «... Il s'agissait à cette époque de former un corps de doctrine par la publication de Méthodes destinées à l'enseignement des diverses parties de l'art. Les inspecteurs se réunissaient souvent pour discuter entre eux les parties théoriques. Après quelques séances, Monsigny alla trouver Sarrette : « Mais, » mon ami, pourquoi donc m'avez-vous mis là? Il faut être plus » savant que je ne le suis pour un pareil emploi, qui serait » beaucoup mieux occupé par un autre. » Et malgré les instances de Sarrette, il se démit de ses fonctions, auxquelles était attaché un traitement de 6.000 francs. »

Ce petit roman est complètement inexact, dans toutes ses parties. D'abord, le traitement des inspecteurs était non pas de 6.000, mais de 5.000 francs, comme le dit très justement Ginguené, et Monsigny n'en recevait que la moitié. Ceci toutefois n'est qu'un détail. Le plus important, et ce qu'il s'agit d'établir, c'est que si, après quinze mois d'exercice, Monsigny quitta le Conservatoire, ce ne fut pas de son plein gré. Au mois de Fructidor an X (Août-Septembre 1802), le Conservatoire fut l'objet d'une mesure restée célèbre dans l'histoire de l'institution sous le nom de « réforme de l'an X ». Par un souci d'économie que je n'ai ici ni à critiquer ni à justifier, le gouvernement consulaire crut devoir prendre la résolution d'opérer une réduction de la moitié du personnel enseignant : trente-cinq professeurs furent donc supprimés, ainsi que trois des inspecteurs ; pour ces derniers, c'était Lesueur, Martini et Monsigny. On voit donc que celui-ci n'eut pas à se démettre des fonctions qu'il avait occupées si peu de temps (1).

A ce moment pourtant, nous allons voir la situation du pauvre Monsigny s'éclaircir peu à peu et son existence devenir moins cruelle. A la date du 25 Thermidor an X (15 août 1802), il reçoit du ministère une allocation de 1.800 francs (2), et le 10 Nivôse an XI (31 décembre 1802), il lui est accordé une pension de 2.400 francs (3). Cette pension, jointe à celle qu'il recevait de

(1) On peut consulter, sur cette question, l'ouvrage de M. Constant Pierre, *le Conservatoire national de musique et de déclamation*, p. 159.

(2) Archives nationales, AF IV.

(3) Archives nationales, AF IV.

l'Opéra-Comique, devait enfin le tirer d'inquiétude et lui permettre de vivre au moins modestement (1).

C'est alors aussi que son nom retrouva tout son lustre et toute son influence auprès du public, grâce aux reprises brillantes qu'on fit de plusieurs de ses ouvrages. Elleviou, qui avait débuté en 1790 dans *le Déserteur*, eut l'idée, au plus fort de sa carrière, de faire remettre à la scène quelques-uns des opéras les plus importants de Monsigny et de Grétry, pour s'emparer des rôles qui y avaient été créés par Clairval, dont certains critiques grincheux, de ceux que rien ne saurait jamais satisfaire, lui jetaient sans cesse le souvenir à la tête pour réagir contre l'enthousiasme que les spectateurs témoignaient à cet artiste merveilleux. Elleviou se montra ainsi, avec un succès éclatant, dans *Félix*, qui fut repris en Mai 1801, et dans Richard du *Roi et le Fermier*, qui reparut le 23 Octobre 1806. On reprit de même *la Belle Arsène* (1808) et jusqu'à *On ne s'avise jamais de tout* (1811). Et comme *le Déserteur* et *Rose et Colas* avaient aussi retrouvé leur place au répertoire et étaient joués sans cesse, la renommée de Monsigny

(1) Ce ne sera pas tout. Les pièces des Archives nationales (même cote) nous apprennent encore qu'une nouvelle pension de 2.000 francs est accordée à Monsigny à la date du 13 mai 1806. Une autre est attribuée, le 12 août 1809, à son fils, pour lui permettre d'entrer à Saint-Cyr. Enfin, le 14 juin 1810, un nouveau décret porte la pension de Monsigny à 6.000 francs. C'est à ce propos que, dans sa notice, Adam rapporte cette anecdote, plusieurs fois mise en cours : — « Napoléon, dit-il, lorsqu'il entendit pour la première fois la musique du *Déserteur*, en parut enchanté ; il avait près de lui, dans sa loge, le comte Daru. Celui-ci, qui connaissait et estimait fort Monsigny, saisit cette occasion pour parler de lui à l'empereur. — L'auteur de cette musique sera bien heureux d'apprendre le plaisir qu'elle a causé à Votre Majesté. — Comment? Monsigny existe donc encore? — Certainement, Sire. — Et quelle est sa position? — Il a été entièrement ruiné par la Révolution, mais déjà Votre Majesté lui a rendu la pension de 2 000 francs qu'il tenait de la justice du roi Louis XV. — Mais il était jeune alors; ce n'est pas assez de 2.000 francs. Vous irez lui dire que l'Empereur porte sa pension à 6.000 francs. Le lendemain matin, le comte Daru portait cette bonne nouvelle à Monsigny, et lui annonçait de plus qu'il toucherait les neuf mois d'arrérages de l'année, car l'on était au mois d'octobre. Monsigny se plaisait à raconter à tous ses amis cette marque de munificence de l'Empereur, et n'en parlait jamais que les larmes aux yeux. » Peut-être les détails de ce petit récit sont-ils un peu fantaisistes, mais, comme on le voit par le résultat, le fond reste parfaitement exact. Je n'en dois pas moins faire remarquer qu'Adam, qui, pour écrire sa notice, a eu assurément certaines informations précises, n'y en a pas moins commis des erreurs singulières, qui font qu'on ne peut pas toujours se fier à ses assertions. C'est ainsi que, selon lui, Monsigny n'aurait été décoré que sous la Restauration, ce qui est manifestement inexact, et que, ce qui est plus fort, il fixe la date de sa mort à 1816, au lieu de 1817.



Portrait de Monsigny, d'après une lithographie de Boilly, 1813. — (Archives de l'Opéra.)

retrouvait elle-même, après un quart de siècle, tout l'éclat dont elle avait joui naguère et qui était pour réjouir les vieux jours du compositeur (1). Une récompense officielle vint d'ailleurs compléter sa joie, sans qu'il eût rien fait pour l'obtenir : le 12 Août 1804 il était, en même temps que D'Alayrac, nommé chevalier de la Légion d'honneur.

Un nouveau succès devait, quelques années plus tard, s'ajouter à ceux-ci. A la mort de Grétry (1813), Monsigny allait être appelé à lui succéder à l'Institut. C'est ici le cas de remarquer de nouveau, comme je l'ai fait au sujet de La Révellière-Lepeaux, qu'on aurait tort de se fier trop aveuglément aux assertions des auteurs de Mémoires. A propos de cette élection de Monsigny, voici ce qu'on lit dans les *Mémoires de Carnot* par son fils : — « Il paraît que la classe des beaux-arts (de l'Institut) avait aussi ses pédants : quand on lui proposa Monsigny, quelques-uns affectèrent de le traiter comme un faiseur de chansonnettes, bien qu'il fût à la fois un musicien plus savant que Grétry, à la place duquel on le présentait, et *le plus chanteur des musiciens*, au dire de Grétry lui-même. D'autres trouvaient une objection dans le grand âge du candidat ; Carnot, qui s'intéressait beaucoup à lui, s'en faisait au contraire un argument : « Ses concurrents peuvent attendre, « disait-il, et ce serait une honte si le créateur de notre opéra- « comique venait à mourir sans avoir figuré au tableau de l'Ins- « titut (2) ».

Or, bien loin de rencontrer aucune opposition à l'Institut, la candidature de Monsigny, lorsqu'elle fut posée (en dehors de lui-même), fut au contraire acceptée à l'unanimité et accueillie par des acclamations. Nous en avons la preuve incontestable dans les paroles publiques de Quatremère de Quincy (qui, sans doute,

(1) A propos de la reprise de *la Belle Arsène*, qui servait aux débuts d'une artiste distinguée, Mme Richardi, on lisait dans le *Journal des Débats :* — « Le début de Mme Richardi a procuré aux amateurs l'avantage de revoir *la Belle Arsène*, ouvrage où la délicatesse des pensées, la beauté des sentiments, l'élégance des vers sont réunis à ce que la musique a de plus enchanteur et de plus mélodieux. Un opéra tel que *la Belle Arsène*, pourvu qu'il soit bien joué et bien chanté, vaut infiniment mieux pour les gens de goût que toutes les caricatures italiennes ; mais l'exécution exige de si beaux moyens et des talents si distingués que l'Opéra-Comique français n'est pas souvent en état de jouer *la Belle Arsène*.

(2) *Mémoires de Carnot* par son fils, T. II. p. 253.

en sa qualité de secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts, devait être bien informé), paroles qui nous renseignent exactement sur ce qui se passa lors de l'élection de Monsigny, et contre lesquelles nul n'a protesté. Voici comment s'exprimait Quatremère dans le discours qu'il prononça, au nom de l'Académie, aux funérailles de Monsigny :

En rendant ces tristes devoirs à l'illustre compositeur que la mort vient de nous enlever, il est difficile de ne pas rappeler l'hommage sans doute le plus flatteur que son talent ait pu recevoir. Je veux parler de la manière dont M. de Monsigny fut élu pour remplir dans l'Académie la place que le célèbre Grétry venait de laisser vacante. Au milieu de ce deuil auquel tout Paris prit part, *un sentiment subit, universel, inspira cette sorte d'acclamation qui fit entendre de toutes parts le nom de Monsigny comme successeur de Grétry à l'Institut.*

Vous rappeler à cette époque, Messieurs, c'est vous faire souvenir encore du touchant hommage que s'empressèrent de lui rendre les plus célèbres de ceux qui pouvaient être ses concurrents. Vous savez qu'ils mirent autant d'empressement à lui céder leurs prétentions qu'ils auraient pu avoir de droit à les faire valoir. *M. de Monsigny fut nommé par un concert unanime.* Hélas ! il vous était facile de prévoir que cette couronne posée sur ses cheveux blancs ne tarderait pas à orner son tombeau. La froide vieillesse, qui déjà glaçait son corps, lui a permis de venir à peine dans une seule séance coopérer à vos travaux ; et moi, qui voudrais parler dignement de ce respectable confrère, je n'ai pu jouir une seule fois de sa vue, et je suis obligé, pour lui rendre un jour au sein de l'Académie les honneurs dus à son beau talent, d'emprunter à ses amis les traits dont je devrai composer son image...

On ne saurait être plus explicite et plus formel, et Quatremère, parlant sur la tombe de Monsigny au nom de l'Académie des beaux-arts, dont il était le représentant, et devant les membres de cette compagnie, ne se serait pas exprimé de la sorte s'il n'eût été absolument sûr de son fait et s'il eût pu redouter l'ombre même d'une protestation. La vérité est, quoi qu'en ait pu dire Carnot, que lorsque l'élection eut lieu, le 16 Octobre 1813, pour le remplacement de Grétry, le nom de Monsigny sortit victorieux de l'urne, et il fut nommé sans concurrent. C'est d'ailleurs un fait probablement sans exemple à l'Institut que l'élection d'un candidat âgé de quatre-vingt-quatre ans. Si le hasard avait voulu que cette élection ne se fît que vingt-quatre heures plus tard, elle eût eu lieu précisément le jour anniversaire de sa naissance, puisqu'il était né le 17 Octobre 1729.

Mais, comme le dit Quatremère, Monsigny n'était plus en état

de prendre part aux travaux de l'Académie, et c'est à peine si, pour faire au moins acte de présence et exprimer sa gratitude à ses collègues, il put se rendre à une seule de ses séances. L'Académie le savait bien, et c'est ce qui donne un caractère vraiment touchant à l'hommage plein de respect et de dignité qu'elle avait ainsi rendu au vieux maître auquel la remise en lumière de ses œuvres valait alors un regain de popularité. Il était à ce moment devenu presque complètement valétudinaire, à la suite d'une nouvelle et grave maladie qu'il avait faite en 1809 et qui avait failli l'emporter, ainsi que nous l'apprend sa fille : — « En 1809, écrit-elle, mon père eut une fièvre catarrhale qui le conduisit à l'extrémité. Il tomba malade le 24 mars et fut administré le 1er avril. La force de son tempérament l'emporta pourtant sur la violence du mal; il put supporter les saignées malgré son grand âge ».

Il avait alors près de quatre-vingts ans, et à partir de ce moment il ne put plus faire montre d'aucune espèce d'activité. C'est encore aux notes précieuses de Mlle Monsigny que je vais avoir recours pour faire connaître les détails relatifs à ses derniers jours; je n'y saurais rien ajouter :

..... Tant que mon père a pu sortir, il ne s'est pas ennuyé. Nous allions avec lui aux concerts du Conservatoire, entendre les symphonies d'Haydn, qu'il aimait passionnément (1). Il était du jury de l'Opéra, et avait des billets pour les répétitions générales.

Mais lorsque l'âge le força à rester chez lui, son existence devint triste. Nous étions restés au Faubourg Saint-Martin, à cause du jardin, où il se promenait sans fatigue; il en revenait toujours avec une rose à la main ou à sa boutonnière. Le soir on faisait une lecture pour le distraire, car il détestait le jeu (2)...

---

(1) Il ne s'agit pas ici des séances de la Société des concerts, qui n'existait pas encore, mais des concerts classiques donnés par les élèves de l'Ecole, et dont une partie des recettes alimentait une caisse de secours en faveur des veuves et des enfants de professeurs décédés.

(2) La maison qu'habitait Monsigny au Faubourg Saint-Martin portait le numéro 188. Il est supposable que le numérotage de la rue a subi depuis lors diverses modifications. Il semble toutefois qu'il ne serait pas impossible de retrouver cette maison d'une façon précise, et j'ajoute qu'en ce cas le comité des incriptions parisiennes serait bien avisé en faisant placer sur sa façade une plaque qui rappellerait le souvenir de l'auteur non seulement du *Déserteur*, de *Félix* et de *la Belle Arsène*, mais aussi du *Cadi dupé* et d'*On ne s'avise jamais de tout*, qui furent joués précisément à deux pas de là, dans cet enclos fameux de la Foire Saint-Laurent, où se trouvait la salle de l'Opéra-Comique de Monnet.

Le 25 décembre 1816, mon père se leva comme à son ordinaire ; à peine fut-il habillé qu'il se trouva mal ; il fallut le remettre au lit. Cet accident, qu'il n'avait jamais éprouvé, nous donna de tristes pressentiments. Le jeudi 9 janvier il fut administré, se trouva mieux ensuite, et nous eûmes un moment d'espoir; mais c'était le dernier effort de la nature Le 14 janvier, un mardi, à cinq heures du matin, il termina sa longue et honnête carrière, laissant après lui une réputation de bonté et de probité qui n'a jamais été contestée. La cérémonie funèbre eut lieu le jeudi, et le corps fut porté au cimetière du Père-Lachaise.

XIII

Un événement artistique aussi considérable que la mort de Monsigny ne pouvait passer inaperçu. Il va sans dire que tous les journaux s'en occupèrent. Dès le 16 janvier, *le Journal de Paris* l'annonçait en ces termes :

M. Monsigny, membre de l'ordre royal de la Légion d'honneur et de l'Institut, est mort hier à Paris; il était âgé de 88 ans. C'est à ce compositeur célèbre que nous devons *Rose et Colas, On ne s'avise jamais de tout, le Déserteur, la Belle Arsène, Félix*, etc.; il peut être considéré, après Duni, comme le créateur de l'opéra-comique, puisqu'il a précédé Grétry dans la carrière. Ses obsèques doivent avoir lieu aujourd'hui, à dix heures du matin, dans l'église Saint-Laurent.

Les acteurs de Feydeau, pour lesquels il a travaillé avec tant de succès, se proposent de lui rendre les derniers honneurs ; ils doivent assister en corps à ses funérailles, pendant lesquelles l'orchestre exécutera des marches funèbres de MM. Cherubini et Berton. Nous nous rappelons qu'à la mort de Grétry, les acteurs s'empressèrent de remonter avec le plus grand soin plusieurs de ses ouvrages. Il faut espérer qu'ils ne feront pas moins pour Monsigny. On croit que depuis dix ou douze ans ce compositeur avait vendu au théâtre ses droits d'auteur, moyennant une rente viagère. Son répertoire appartient donc désormais en toute propriété aux acteurs : c'est un héritage qui n'est pas à dédaigner (1).

---

(1) Et le lendemain 17, on lisait dans le même *Journal de Paris* : — « M. P. Villiers, dont le quatrain sur la mort de l'auteur de *Lucile* (Grétry) est sans doute encore dans la mémoire de tous nos lecteurs, nous adresse celui-ci, consacré à l'auteur de *Rose et Colas* :

Ce matin le bon Monsigny
Doucement s'est mis en voyage
Pour aller, au sombre rivage,
Embrasser Sedaine et Grétry.

La Gazette de France, qui, le 17, annonçait en trois lignes la mort de Monsigny, publiait sur lui, le lendemain, une notice très étendue. Nous la retrouverons tout à l'heure, lorsqu'il s'agira de la représentation de l'Opéra-Comique. Quant au *Moniteur universel*, toujours en retard en sa qualité de journal officiel, il attendait jusqu'au 18 pour annoncer à la fois la mort et les funérailles, d'une façon qu'on aurait aimée de sa part un peu moins brève :

Le célèbre compositeur français M. Monsigny, membre de l'Institut et de la Légion d'honneur, le restaurateur ou plutôt le créateur de notre opéra-comique, vient de terminer sa longue et honorable carrière ; il est mort hier à l'âge de 87 ans. Ses funérailles, qui ont eu lieu aujourd'hui dans l'église de Saint-Laurent, sa paroisse, ont été remarquables par un concours nombreux de musiciens et d'artistes qui se sont fait avec raison un devoir de rendre ce dernier hommage à celui qu'ils n'ont cessé de regarder comme leur maître. Une députation de l'Institut y a assisté. C'est M. Quatremère de Quincy qui a prononcé un discours sur la tombe du défunt (1).

Et c'est à quoi se bornait l'éloquence de l'organe du gouvernement. Il est vrai que ce gouvernement venait de donner, par la destruction du Conservatoire, la mesure de son amour pour la musique et de sa considération pour les musiciens.

Les artistes sociétaires de l'Opéra-Comique ne pouvaient se dispenser de rendre, avec quelque solennité, un hommage public à la mémoire de celui qui avait été non seulement un grand artiste, mais, comme le faisaient remarquer tous les journaux, l'un des créateurs du genre auquel ils devaient leur existence et leur raison d'être. C'est pourquoi, deux jours après les funérailles, le 18 janvier, le programme du spectacle de l'Opéra-Comique communiqué à la presse était ainsi conçu : — « THÉATRE ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE. En l'honneur de Monsigny : *Félix, le Déserteur*. Tous les artistes paraîtront dans *Félix* (2). » Cette

---

(1) Il n'y eut pas d'autre discours prononcé.

(2) Les registres de l'administration de l'Opéra-Comique nous apprennent que la recette de ce jour fut de 2.395 francs.

représentation suscita de diverses parts certaines critiques; *la Gazette de France*, entre autres, en rendit compte en ces termes (20 janvier) :

Les acteurs de l'Opéra-Comique n'ont pas oublié combien leur fut productive la douleur qu'ils *affichèrent* de la perte de Grétry; ils le pleurèrent pendant quinze jours, à quatre mille francs par soirée. Ils voudraient bien, à pareil prix, faire partager au public la douleur qu'ils ressentent de la mort de Monsigny. Elle est d'autant plus vive qu'ils héritent de la modique pension qu'ils faisaient à ce créateur de l'opéra-comique en échange du droit de jouer *gratis* tout son répertoire. Ils ont publié avant-hier le prospectus de leur deuil. A la fin de *Félix*, Huet, en costume funèbre, est venu réciter une pièce de vers, qu'on attribue au poète lamentable dont la couronne est tressée de fleurs funéraires, et qui semble avoir, par entreprise, le privilège exclusif des oraisons funèbres (1). Chaque mort un peu connu lui vaut un triomphe, et dès le premier jour de la maladie il médite les accents de sa douleur impromptu. C'est en vers qu'il a payé le tribut à la mémoire de Monsigny. Quels vers ! et que le compositeur qu'ils célèbrent aurait été embarrassé pour les mettre en musique, si le poète lui eût fait la galanterie de les lui confier d'avance ! Voici le vers le plus saillant :

Il évita l'oubli, mais non pas le tombeau.

Le dernier vers fut le signal d'un grand coup de sifflet : c'était celui du machiniste qui ordonnait un changement à vue. La troupe lyri-comique, vêtue de costumes caractéristiques qui rappelaient les divers ouvrages de Monsigny, se groupait autour du buste de l'auteur de *Félix* et d'*Arsène*.

Mme Belmont, drapée en Iphigénie, on ne sait trop pourquoi, a débité, sur un des airs de vaudeville qu'elle n'a point encore oubliés, une seconde oraison funèbre (2). De douloureux applaudissements ont accompagné sa voix douloureuse, et tout le monde s'est retiré assez satisfait du chagrin qu'il avait éprouvé. Mais un moment de réflexion a suffi pour faire sentir que ces apothéoses de coulisses, décernées spontanément par des acteurs, n'ont rien de bien flatteur pour la mémoire d'un mort illustre, et que ce n'est point aux comédiens à prendre l'initiative des honneurs que mérite un homme de génie qui a contribué à la gloire de son pays. Ils feraient mieux de ne pas dépouiller ses enfants du fruit des nobles travaux de leur père.

---

(1) Ces vers étaient de Dupaty.

(2) Mme Belmont était entrée à l'Opéra-Comique à la suite des grands succès qu'elle avait remportés au Vaudeville, principalement en créant le rôle de *Fanchon la Vielleuse*, où elle avait fait valoir sa jolie voix; c'est à quoi faisait allusion le journaliste, qui d'ailleurs se trompait ici volontairement : les couplets que Mme Belmont chantait pour la circonstance, et dont l'auteur était Bouilly, étaient parodiés non sur des airs de vaudeville, mais sur des motifs de *Félix* et de *Rose et Colas*.

Cet article railleur ne fut pas le seul qui visât, en cette circonstance, le caractère de l'hommage que les artistes de l'Opéra-Comique avaient cru devoir rendre à la mémoire de Monsigny. Plus sérieusement, le *Journal des Débats*, dans un feuilleton d'ailleurs bien intéressant et dont on regrette de ne pouvoir connaître l'auteur, les prenait à partie de son côté au sujet de leur représentation :

Cette représentation, qui a eu lieu samedi dernier, et dont il nous a été impossible de rendre compte plus tôt, n'offrait rien de remarquable que la réunion de deux des chefs-d'œuvre de Monsigny, renforcés d'une espèce d'intermède consacré à sa mémoire, et terminé par la cérémonie banale du couronnement de son buste. Une longue pièce de vers alexandrins de la façon de M. Dupaty, des couplets de M. Bouilly parodiés sur des airs de *Félix* et de *Rose et Colas*, le tout exécuté par l'ensemble des acteurs, qui s'étaient fait un devoir de paraître dans cette cérémonie funèbre, tel a été l'hommage assez mesquin offert par MM. les sociétaires de Feydeau au fondateur de leur scène.....

Il y a trois ans, on trouva, non sans quelque raison, que l'Opéra-Comique, dans les honneurs décernés à Grétry, avait outrepassé la mesure. Cette fois, on peut lui reprocher un excès contraire. Qui voudrait juger les deux compositeurs sur la différence des tributs payés à leur mémoire, s'exposerait à l'injustice ou à l'erreur. Grétry était un homme très répandu, il avait une maison de campagne, une bonne table, et par conséquent de bons amis : ses funérailles ont été celles d'un grand seigneur. Monsigny, retiré de la scène lyrique et de celle du monde depuis quarante ans, vivait à peu près ignoré à l'extrémité la plus reculée d'un faubourg de la capitale; étranger à toutes les coteries, dédaignant les prôneurs, resserré dans le cercle de ses habitudes domestiques, il devait payer, même après sa mort, la dette de sa modestie; on l'a traité sans conséquence; les vers, les couplets, les décorations, rien de tout cela ne s'élevait au-dessus d'un luxe ordinaire et bourgeois. Les héritiers Monsigny, c'est-à-dire les comédiens qui, d'avance, au moyen d'une rente viagère, s'étaient assuré sa succession, ont évité à la rigueur le reproche d'ingratitude; mais ils n'ont pas obtenu l'honneur de se montrer généreux et reconnaissants.

Mais le journaliste ne s'en prend pas seulement à l'Opéra-Comique; sa critique, plus générale, porte plus loin et plus haut, et l'on voit que celui-là aimait et admirait Monsigny. Il continue ainsi :

Cette espèce d'indifférence que je ne remarque ici que comme un trait caractéristique de nos mœurs, Monsigny en avait déjà été victime de son vivant, lorsqu'à l'époque de la création de l'Institut il se vit préférer des jeunes gens qui n'étaient pas sans mérite, mais dont aucun ne pouvait avoir la ridicule prétention de rivaliser de gloire avec lui. Ce n'est pas une des

moindres bizarreries de la Révolution que l'on ait pu, sans révolter tous les esprits, établir dans une classe académique de beaux-arts une section de musique dont l'auteur de *Félix* et de *la Belle Arsène* ne faisait pas partie. Ce n'est qu'à la mort de Grétry, et lorsque Monsigny était âgé de quatre-vingt-quatre ans, que l'on songea à réparer cette injustice. C'était s'y prendre un peu tard ; et il y a lieu de croire que si la fortune du grand compositeur lui eût permis de céder aux mouvements d'une juste fierté, il eût rejeté avec dédain une offre trop tardive pour n'être pas humiliante, et qu'il eût puni l'Académie de son long oubli en lui refusant le droit de le compter parmi ses membres.

La postérité vengera Monsigny de ses contemporains; déjà ses partitions sont disséminées dans tous les théâtres de l'Europe, et malgré la mobilité de de l'art de la musique, en dépit des changements qu'il doit subir et qui n'auront longtemps d'autre terme que le besoin de l'innovation et l'empire de la mode, il viendra un temps où, fatigué de tourner sans cesse dans un cercle de révolutions musicales, le public sera ramené par nécessité au goût du beau, du vrai, du simple, à celui de l'imitation de la nature, type et modèle unique de tous les beaux-arts; et c'est alors que, jugeant par comparaison et en connaissance de cause, il proscrira les systèmes, les caprices, les extravagances de convention qu'il aura longtemps admirés sur parole; c'est alors qu'il réservera son enthousiasme pour ces chants divins dont la gloire ne se borne pas à des impressions rapides et fugitives sur un seul de nos sens, mais qui, pénètrant jusqu'à l'âme, y excitent ces émotions profondes que la main du temps ne peut effacer, que l'on répète encore après des siècles, et qui, conservés par le sentiment et par une mémoire fidèle, se transmettent de la capitale jusqu'aux hameaux, et après avoir fait nos délices dans nos brillantes soirées, vont encore charmer les veillées des habitants de la campagne...

Monsigny laisse après lui une mémoire honorée; il ne démentit jamais la noblesse de son caractère. Sûr d'avoir assez travaillé pour sa gloire, il refusa constamment de transiger avec ses sentiments et d'immoler ses principes à sa fortune. Il est, avec Philidor et Grétry, à la tête de cette école nationale qui, pour l'opéra-comique du moins, n'a rien à envier aux nations voisines, et qui, à beaucoup d'égards, pourrait leur servir de régulateur et de modèle (1).

J'avais raison de dire que celui qui a écrit ces lignes admirait et *aimait* Monsigny.

Pour en revenir aux reproches adressés aux sociétaires de l'Opéra-Comique, ces reproches, et l'insistance blessante avec laquelle certains journaux rappelaient qu'ils étaient devenus propriétaires des œuvres de Monsigny, amenèrent une protestation du fils du compositeur, protestation rendue publique par la lettre suivante, insérée, entre autres, dans les *Annales politiques* du 25 janvier :

(1) *Journal des Débats,* 24 janvier 1817.

Monsieur,

J'ai lu avec étonnement dans plusieurs journaux, et notamment dans *la Gazette de France*, des articles affligeants pour MM. les sociétaires du théâtre Feydeau (1); j'affirme que mon père n'a jamais eu qu'à se louer de leurs procédés et qu'à l'époque où il conclut un arrangement avec eux, cet arrangement était à son avantage.

Permettez-moi de rendre cette déclaration publique par la voie de votre journal, et veuillez agréer, Monsieur, l'assurance de ma considération distinguée.

MONSIGNY.

Cette protestation avait sa raison d'être, et il semble bien que dans les reproches adressés aux artistes de l'Opéra-Comique touchant l'héritage artistique de Monsigny, les journaux, trompés par les apparences, manquaient de justice envers eux. En effet, en 1798, époque de l'arrangement dont parle son fils et que j'ai fait connaître, les ouvrages de Monsigny avaient à peu près complètement disparu du répertoire, et l'on ne pouvait prévoir que quelques années plus tard, grâce à une initiative d'Elleviou, la réapparition de ces ouvrages leur vaudrait un regain de succès et comme une seconde jeunesse. Si l'on ajoute qu'à ce moment même la situation de l'Opéra-Comique était loin d'être florissante, que, déjà très endetté, il s'était vu obligé d'avoir recours récemment à un emprunt de 124.000 livres, que les artistes enfin se débattaient au milieu de difficultés terribles, on conviendra qu'en cette situation il y avait peut-être de la générosité de leur part à attribuer une pension à Monsigny, même en retour de l'abandon de ses droits d'auteur. Voilà ce dont les journaux ne se rendaient pas compte, et qu'il ne paraît pas inutile de faire ressortir. Après cela, que l'Opéra-Comique ait manqué de tact et jusqu'à un certain point de convenance dans l'hommage qu'il prétendit rendre à Monsigny, c'est possible, et ceux qui étaient là pouvaient seuls en juger.

Il ne fut pas le seul, d'ailleurs, à lui rendre un hommage de ce genre. L'exemple de Paris fut suivi bientôt à Bruxelles, où le nom et les œuvres de Monsigny étaient aussi populaires qu'ici même, et, le 30 janvier, le théâtre de la Monnaie donnait à son tour une représentation en l'honneur du vieux maître. On jouait

(1) L'Opéra-Comique avait, depuis quelques années, quitté la salle Favart pour la salle Feydeau.

la Belle Arsène, accompagnée d'une « Apothéose de Monsigny », avec des vers d'un artiste de la troupe, Darboville, chantés sur des motifs d'un de ses opéras. « Tout était en deuil, disait le journal *le Libéral*, tout, jusqu'à l'affiche. » En effet, par une singularité peut-être excessive, l'affiche de cette représentation était imprimée en blanc sur papier noir (1). »

De tous les journaux qui existaient alors, si tous s'occupèrent de la mort de Monsigny, je ne crois pas qu'il y en ait un seul qui ait donné un compte rendu détaillé de ses funérailles; du moins ne l'ai-je pas rencontré, malgré mes recherches à ce sujet. La presse, sous la Restauration, ne ressemblait guère, et d'aucune sorte, à celle d'aujourd'hui; ce qu'on appelle l'« information » était dans l'enfance, et le public se montrait moins friand de faits divers qu'à l'heure présente. C'est à peine si le *Journal des Débats* enregistre en quelques lignes la cérémonie funèbre, et c'est encore pour avoir l'occasion de lancer une critique aux artistes de l'Opéra-Comique : — « M. Monsigny, dit-il, ne laisse aucune fortune à ses enfants; mais il laisse de bonnes fermes aux comédiens : aussi étaient-ils à son enterrement comme des collatéraux qui héritent au préjudice des héritiers légitimes. On a remarqué qu'à la cérémonie des obsèques les acteurs étaient dans de bonnes voitures de remise, avec de grands laquais à livrée, tandis que les auteurs et compositeurs étaient les uns en fiacre, et les autres à pied ». Je ne sais si la remarque est exacte, et les « grands laquais à livrée » m'en feraient douter volontiers; en tout cas, elle n'était pas de très bon goût.

J'ai eu l'occasion de dire que la famille, étant donnée sa situation, avait dû se contenter d'une concession de dix ans pour la tombe de Monsigny, et que, cette concession n'ayant pas été renouvelée à l'expiration, la tombe a depuis longtemps disparu, de sorte qu'on ignore aujourd'hui où se trouvent les restes de

(1) A signaler aussi qu'à Paris la Société des Enfants d'Apollon, dont Monsigny était membre, voulut de même consacrer son souvenir. Le 15 mai 1817, la Société célébrait avec son concert annuel le 76e anniversaire de sa fondation, et entre les deux parties de ce concert le poète La Chabeaussière, l'ancien collaborateur de D'Alayrac, lisait un *Hommage* (en vers) *à Monsigny* dont il était l'auteur. M. Louis Noël, l'auteur de la statue de Monsigny que j'aurai à mentionner plus loin, m'apprend qu'il existe, dans le local de la Société, un buste en plâtre de Monsigny dû au sculpteur Gois.

l'auteur de *Félix* et du *Déserteur*. Voici toutefois la description qui en fut donnée naguère.

Monsigny repose dans le cimetière du Père-Lachaise; son humble tombe est placée entre quatre thuyas dans la quarante-sixième division, à vingt pas de la route, à gauche en montant l'avenue au-dessus de la chapelle.

On lit sur la pierre tumulaire.

SPES MEA
CI GIT
PIERRE-ALEXANDRE
DE MONSIGNY
CHEVALIER DE L'ORDRE ROYAL
DE LA LÉGION D'HONNEUR
MEMBRE DE L'INSTITUT ROYAL
DE FRANCE
MORT A PARIS
LE 14 JANVIER 1817
AGÉ DE QUATRE-VINGT-SEPT ANS ET TROIS MOIS
DE PROFUNDIS

Mme Georgette Ducrest prétend, dans ses *Mémoires*, que Monsigny reçut l'ordre de Saint-Michel : — « A la rentrée du roi, dit-elle, il était très âgé, et vivait entièrement retiré du monde, ce qui n'empêcha pas qu'il fût nommé chevalier de Saint-Michel. Il ne put jouir de cette faveur de son souverain; le cordon, qui était une si honorable preuve de l'estime que Louis XVIII portait à son talent et à son caractère, arriva chez lui au moment où il venait de quitter une vie exempte de tout reproche. Cette décoration fut déposée sur son cercueil. » L'anecdote serait touchante, mais j'ai de sérieuses raisons de croire que le fait est inexact, et voici pourquoi. Au commencement de janvier 1817, précisément quelques jours avant la mort de Monsigny, le *Moniteur universel* publiait, dans sa partie officielle, un décret royal portant reconstitution de l'ordre de Saint-Michel, décret accompagné d'une très longue liste de nominations dans cet ordre, et dans cette liste on chercherait en vain le nom de Monsigny, qui n'y est point compris. Mme Georgette Ducrest s'est donc certainement trompée.

Le gouvernement de la Restauration finit cependant par se rappeler que le nom de Monsigny avait acquis jadis quelque notoriété, et le 19 mars 1817, le même *Moniteur* annonçait que sur le rapport de M. le comte Decazes, ministre de la police

(que diable la police venait-elle faire là-dedans ?), S. M. Louis XVIII accordait une pension de 3.000 francs à la veuve du « célèbre » Monsigny. Elle en jouit jusqu'à sa mort, arrivée le 26 novembre 1829 à Saint-Cloud, où elle s'était retirée avec sa fille. Son fils s'était marié depuis peu de temps (1).

Je crois avoir, au cours de ce travail, suffisamment fait connaître les qualités remarquables par lesquelles se distinguait le délicieux génie de Monsigny, sans chercher à dissimuler ses défauts, défauts qui, je l'ai dit, provenaient surtout des lacunes de sa première éducation. En dépit de certaines faiblesses, des incorrections même qu'on lui peut reprocher, et qui sont rachetées par des dons si précieux et si rares, son rôle a été brillant, la place occupée par lui est considérable, et l'étude de son œuvre offre un très vif intérêt. Grimm croit pouvoir affirmer qu' « il n'a pas fait faire un pas à l'art ». Cela dépend de la façon d'envisager les faits. Au point de vue de la théorie, de la technique même de l'art, de l'emploi de ses procédés, non, Monsigny n'a rien ajouté et ne pouvait rien ajouter à ce qu'avaient fait ses devanciers, à ce que faisaient ses contemporains. Mais si, s'élevant plus haut, et mettant à part le côté pratique et matériel, on veut considérer la poétique de cet art, on doit reconnaître qu'il a travaillé victorieusement à lui trouver et à

(1) Mlle Adèle Monsigny était née le 3 janvier 1788; elle vivait encore à Saint-Cloud en 1853, époque où elle fournit à Adam des notes pour sa notice sur son père (qui parut d'abord en un feuilleton de *l'Assemblée nationale* du 16 août 1853). Son frère, Alexandre-Marie-Joseph-*Charles* Monsigny, était né le 17 septembre 1791. Adam donne sur lui les renseignements que voici : — « Le fils de Monsigny avait été admis à l'École de Saint-Cyr, mais la faiblesse de sa constitution l'obligea de renoncer à l'état militaire. Il s'était marié un an avant la mort de sa mère; à cette époque il obtint une place de percepteur à La Chapelle-Gauthier, dans le département de Seine-et-Marne ; il occupa ce modeste emploi pendant vingt-cinq ans, employant ses loisirs à l'éducation de sa fille et de ses deux jeunes fils, et aussi à la culture des arts, car il était amateur numismate assez distingué. La mort l'a ravi à sa femme et à ses trois enfants le 27 juillet 1853. Les membres de la section de musique de l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut (dont Adam faisait partie) se sont empressés de recommander à la bienfaisante justice du chef de l'État la veuve et les orphelins du fils de Monsigny, et une pension de 1.200 francs a été immédiatement accordée aux derniers descendants de cet homme célèbre. »

lui donner une forme nouvelle, inconnue avant lui, celle de l'opéra-comique, dont il fallait deviner, disposer et coordonner les éléments, et qu'il a su, en compagnie de Duni et de Philidor (car ils sont tous trois inséparables), porter du premier coup à la perfection qu'elle pouvait atteindre. En cela il a été vraiment novateur. Ceci n'est point le fait d'un artiste ordinaire, et Monsigny, dont la personnalité d'ailleurs se dégage nettement de celle de ses deux confrères, a rendu ainsi un service assez considérable, assez éclatant, pour qu'on lui assigne dans l'histoire de la musique française une place à part, une place brillante, et que nul ne saurait lui disputer.

Adam l'a bien compris, et il lui a rendu pleine justice en caractérisant son talent avec beaucoup de sagacité et de pénétration :

Il y a eu chez Monsigny, dit-il, une puissance de création dont il n'a été donné à aucun de ses contemporains, et à plus forte raison à aucun de ses successeurs, de fournir l'exemple. Tous avaient des modèles : lui seul a dû tout tirer, non seulement les idées, mais même la forme, de son propre fonds. J'ai déjà dit que Grétry, qui lui était bien supérieur comme fécondité et comme exécution, procédait de l'école italienne, et qu'il s'appuya d'abord sur des études musicales, incomplètes à la vérité, mais suffisantes cependant pour donner une certaine facilité d'agencement qui explique la multiplicité de ses productions. Rien de pareil chez Monsigny : il ne sait rien, ne connaît rien; avant lui, c'est le néant.

Il arrive à Paris adorant, ou, pour mieux dire, rêvant la musique qui lui est encore inconnue, et pour réaliser son rêve, il court à l'Opéra, où il ne rencontre que la plus triste déception. Il partage alors cette opinion, propagée par Rousseau et assez généralement admise, que les Français ne pourront jamais avoir une véritable musique à eux (1). Cependant l'audition de quelques opéras bouffes italiens lui fait entrevoir des horizons nouveaux; mais ce qu'il crée n'a aucun rapport avec ce qui l'a inspiré. Il s'élève peu à peu de ces petits airs à la conception de morceaux plus vastes : sa modulation est quelquefois pénible; pourtant, il y a dans ses productions une grande variété de forme et un excellent instinct de facture; le style est presque toujours défectueux, mais l'auteur accuse de bonnes intentions, et il ne lui manquait pour le rendre meilleur que des études premières et des connaissances plus approfondies. Il se rend toujours justice; il connait ses défauts, et ne traite jamais rien au-dessus de ses forces. Une seule fois il aborde le Grand-Opéra; même alors, c'est dans un sujet de genre et tel qu'il pouvait le traiter sans sortir absolument de son habitude et sans franchir les limites de son savoir en matière d'exécution.....

(1) Ici, je crois volontiers qu'Adam prête à Monsigny des idées que celui-ci n'a jamais eues. Je n'ai rien rencontré, pour ma part, qui justifie ce qu'il avance.

Quand un musicien possède une qualité à un degré très éminent, il est bien rare qu'on n'exalte pas cette qualité aux dépens de toutes les autres. C'est ainsi que Monsigny n'est guère cité que pour son excessive sensibilité. Mais il serait facile de signaler vingt morceaux de lui dont le succès est dû à des éléments tout différents. Sans parler du *Déserteur*, dont la partie comique vaut pour le moins la partie pathétique, ne pourrait-on rappeler aussi dans *Félix* le ravissant quintette : *Finissez donc, monsieur le militaire!* où chaque personnage, l'abbé, le dragon, le financier, la servante, le père, ont chacun un langage approprié à leur caractère et d'une couleur et d'une vérité admirables? Ne pourrait-on encore rappeler *Rose et Colas*, où la sensibilité n'est pas mise en jeu, où tout est grâce, fraîcheur et jeunesse? et les premiers ouvrages du maître, qui sont presque entièrement consacrés au comique? Il faut dire, pour être juste, que si Monsigny surpassa ses confrères en exquise sensibilité, il ne le céda à aucun sur les autres points essentiels de son art; il eut au même degré qu'eux la verve comique, le mouvement dramatique, la force expressive, qualités que l'on n'apprécie que rarement chez lui, parce qu'elles sont effacées en quelque sorte par celles qui les dominent toutes. Pour moi, je n'hésite pas à le regarder comme le véritable créateur de l'opéra-comique français. Grétry l'a souvent surpassé par l'abondance de l'idée mélodique, et surtout par la fécondité, seule qualité inhérente au génie créateur qui ait manqué à Monsigny; mais il n'est venu qu'après lui et lorsque la voie était déjà ouverte. Duni et Philidor ont marché en même temps que lui; sans méconnaître le mérite de ces deux patriarches de notre théâtre, à qui l'on n'a pas rendu une justice complète, surtout au second, qui se distingue par une variété de formes et de rythmes très remarquable pour son époque, on devra cependant convenir qu'ils n'ont été que les satellites d'un astre brillant, trop tôt éclipsé, mais dont l'éclat fut assez grand pour qu'un long sillon de lumière pût encore dédommager ses contemporains et même ses arrière-neveux de sa trop courte durée.

Tout ceci est fort bien dit, à l'exception de ce qui concerne Philidor, qu'Adam, bien certainement, a étudié d'une façon moins sérieuse qu'il n'a étudié Monsigny. Je ne saurais, pour ma part, admettre l'infériorité de Philidor à l'égard de ce dernier et le considérer comme un simple satellite de celui-ci. Tous deux, par des moyens différents, ont bien mérité de l'art et du public, tous deux ont marché la main dans la main à la recherche de cette forme de l'opéra-comique, qu'ils ont établie d'une façon victorieuse, tous deux ont le même droit à l'admiration et à la reconnaissance de la postérité, et le génie mâle et fier de Philidor n'a rien à envier au génie tendre et passionné de Monsigny. Cette réserve faite, on ne peut que souscrire au jugement exprimé par Adam sur l'auteur de *la Belle Arsène*, de

Félix et du *Déserteur* (1). Rappelons-nous, d'ailleurs, ces paroles de Berlioz au sujet du *Déserteur :* — « Monsigny est aussi vrai dans son genre que Gluck dans le sien. Il est aussi naïf que Grétry, avec des formes musicales plus développées, plus amples... » Quel éloge plus complet pourrait-on faire de sa personnalité et de son génie, pour en exprimer la variété ? C'est comme repoussoir qu'il me plaît de signaler ensuite ce jugement d'un critique renchéri qui ne pouvait pardonner à Monsigny ses quelques négligences de forme, et qui le caractérisait de cette façon assurément bizarre : — « La muse de Monsigny est une femme *aux formes amaigries, un peu contrefaite,* mais qui a aux lèvres le plus gracieux sourire et dont l'œil rayonne d'amour et de tendresse !!! (2). » Comme ensemble, ça devait faire tout de même une femme assez singulière.

Monsigny fut uniquement un compositeur dramatique, et l'on ne connaît absolument rien de lui en dehors du théâtre. Il est pourtant utile d'entrer ici dans quelques détails, pour ne pas laisser s'accréditer certaines erreurs qui souvent ont la vie dure. L'excellent Dumersan, qui était plus fort comme vaudevilliste, et surtout comme numismate, que comme historien musical, Dumersan, en publiant, dans son très riche recueil de *Chants et chansons populaires de la France*, la romance célèbre : *O ma tendre musette !* prétend faire une révélation en en attribuant (sur quel indice ou sur quelle certitude ?) la musique à Monsigny : — « L'habile et célèbre critique La Harpe, dit-il, savait dans l'occasion sacrifier aux Grâces. Son petit poème de *Tangu et Félime*, sa charmante imitation de l'une des odes amoureuses d'Ho-

(1) Quelques réflexions du très intéressant feuilleton du *Journal des Débats* que j'ai signalé précédemment, s'accordent précisément avec le jugement d'Adolphe Adam et le confirment : — « Il n'est, dit l'écrivain, il n'est aucune partie de son art où Monsigny n'ait excellé ; sa musique se plie à tous les tons de ses personnages ; et quoique le pathétique paraisse plus particulièrement de son domaine, le rôle du charbonnier, de Montauciel, de la mère Boby, le duo de Mathurin et de Pierre Le Roux, l'ariette du petit abbé dans *Félix* prouvent que l'esprit, l'enjouement, la vivacité, l'originalité, n'avaient rien d'effrayant pour son génie, et qu'il savait varier ses couleurs suivant les objets qu'il avait à peindre. Il a fort peu employé le récitatif ; mais toutes les fois qu'il y a eu recours, il n'y a pas été plus avare de mélodie que dans les airs proprement dits : on peut se rappeler le premier morceau d'Alexis dans *le Déserteur.....* ».

(2) Félix Clément : *Les Musiciens célèbres.*

race : *Si le ciel t'avait punie*, etc., en sont des témoignages auxquels il faut ajouter sa romance si connue : *O ma tendre musette*, qui devait figurer dans cette collection comme un des modèles du genre. Aucun recueil n'avait encore révélé le nom de celui qui l'orna d'une musique simple et touchante. Ce compositeur anonyme fut l'auteur des partitions du *Déserteur*, de *Félix*, etc., Monsigny, qui, sans aspirer à la science, a presque toujours rencontré la mélodie et le chant. » Encore un coup, Dumersan ne nous dit pas sur quelle présomption il attribue, de sa propre autorité, la musique de cette romance à Monsigny. J'ai d'autant plus de raisons de ne point me fier à lui en cette circonstance, que d'autre part il prête à Pergolèse la musique d'une autre romance fameuse : *Que ne suis-je la fougère ?* qui est d'Albanèse. Il a été trompé sans doute ici par une assonance ; mais son erreur est d'autant plus singulière que Pergolèse, qui d'ailleurs n'a jamais écrit sur des paroles francaises, était mort depuis trente-quatre ans lorsque naquit Riboutté, l'auteur des vers de *Que ne suis-je la fougère?* Pour ma part, je ne crois nullement que la musique de cette romance soit de Monsigny.

L'un des biographes de Monsigny, qui était un peu son parent, P. Hédouin, en lui attribuant de son côté diverses compositions, a accumulé les erreurs. Tout d'abord, après bien d'autres, il porte à son compte un petit opéra, *le Rendez-vous bien employé*, qui, j'en ai donné la preuve, n'est point de lui, mais de Martini. Il dit ensuite que Monsigny « a gardé en portefeuille trois autres partitions qu'il n'a pas jugées dignes de voir le jour ». Or, nous avons vu ce qu'il en était; ces trois partitions se réduisent à deux, *Philémon et Baucis* et *Pagamin de Monègue*, et Monsigny les jugeait si peu indignes qu'il s'est efforcé sans succès de les faire accepter à l'Opéra. Enfin, P. Hédouin continue ainsi : — « Un assez grand nombre de romances, ariettes et chansons ont été composées par lui. Parmi ces pièces détachées nous citerons: *O ma tendre musette!* paroles de La Harpe; *Je suis Lindor*, que Beaumarchais le pria de composer pour *le Barbier de Séville; Je suis la folâtre ariette*, morceau comique pour voix de basse, intercalé dans *le Bouquet de Thalie*, prologue donné avant la représentation de *la Partie de chasse d'Henri IV* de Collé. »

Il est évident que pour *O ma tendre musette!* Hédouin a simple-

ment emboîté le pas à Dumersan ; pour ce qui est de la romance du *Barbier de Séville*, il ignorait évidemment que Beaumarchais n'avait besoin de personne, puisqu'il en avait écrit la musique lui-même ; enfin, la romance du *Bouquet de Thalie* est bien en effet de Monsigny, mais elle n'est point, comme il le dit, pour voix de basse, attendu qu'elle est chantée par Thalie en personne. En résumé, on voit que ce parent était assez mal informé. Quant à moi, j'ai cherché en vain, j'ai inutilement feuilleté jusqu'aux petits recueils de poésie et de musique si nombreux à cette époque, l'*Almanach des Grâces*, les *Étrennes de Polymnie*, etc., où l'on trouve de petites pièces mises en musique par Martini, Grétry, Dézèdes, Champein, Mengozzi et autres, et je n'ai jamais rencontré le nom de Monsigny.

Aux renseignements d'Hédouin, qui se dit le petit-neveu de Monsigny à la mode de Bretagne (1), je préfère le petit portrait qu'il trace de lui au physique et au moral ; je reproduis ce léger crayon, en regrettant qu'il ne soit pas plus complet :

> Monsigny était de taille moyenne ; sa figure était noble, bienveillante, et ses manières à la fois simples et élégantes. Il avait conservé jusque dans l'extrême vieillesse tout ce qui distingue l'homme ayant vécu dans la meilleure société. Un beau portrait de lui, peint sous l'empire, existait autrefois, et existe sans doute encore, au foyer de l'Opéra-Comique (2). Son caractère plein de douceur et d'obligeance, exempt de petitesse et d'envie, lui avait concilié l'affection et l'estime de tous ceux qui le connaissaient. Le trait saillant de son organisation morale était la sensibilité la plus exquise. Est-ce que ses ouvrages n'en offrent pas la preuve la plus complète ?...

Hédouin avait vingt-huit ans lorsque mourut Monsigny, qui en avait quatre-vingt-sept ; il ne l'a donc connu que déjà très âgé, et nous n'avons pas d'autre description physique de l'auteur de *Félix* à l'époque de ses succès. Mais ce qui est vraiment singulier, c'est qu'on ne connaisse d'un aussi grand artiste, qui tint une place si importante et dont la renommée fut si considérable, aucun portrait le représentant jeune, ou tout au moins dans la

---

(1) La mère de Pierre Hedouin était la nièce par alliance de Monsigny. Lui-même, comme amateur, était un musicien assez instruit, compositeur à ses heures, et surtout écrivain très prolifique.

(2) Hedouin veut sans doute parler ici du foyer des artistes, car je ne me rappelle pas de portrait de Monsigny dans le foyer de l'ancienne salle de l'Opéra-Comique. En tout cas, ce portrait a été certainement détruit dans l'incendie de 1887.



Statue de Monsigny, par M. Louis Noël (face).



Statue de Monsigny, par M. Louis Noël (profil).

force de l'âge et de la production, alors que nous avons l'image de ses collaborateurs, de ses confrères et de la plupart de ses interprètes. Je possède pour ma part deux très beaux portraits gravés de Philidor, l'un de Cochin, l'autre de Bartolozzi (tous deux d'ailleurs très rares), et il existe aussi un beau buste de ce compositeur dû à l'excellent sculpteur Pajou. On peut dire que les portraits de Grétry sont innombrables, et nous le montrant à tous les âges, et non seulement des portraits, mais des vues de l'Ermitage, de son tombeau, que sais-je? Eh bien, de Monsigny nous n'avons rien, je veux dire rien qu'au temps de son extrême vieillesse, alors que depuis trente-cinq ans il était rentré dans l'ombre et ne faisait plus parler de lui. J'en excepte à peine le joli petit médaillon anonyme conservé dans la famille, que j'ai pu faire connaître, et où il n'est déjà plus jeune. Le premier portrait de lui qui ait été publié est celui de Quenedey, au physionotrace, qui est daté de 1809. Vient ensuite l'intéressant portrait à l'huile de Thévenin qui est exposé au Musée de l'Opéra et qui porte la date de 1812 (1), puis la lithographie de Boilly (pas flatteuse, il faut bien le dire !), et enfin un autre portait à l'huile, celui-ci de Robert Lefebvre, qui a plus d'un rapport avec celui de Thévenin et qui a été exposé au Salon de 1814 (2). Je mentionne simplement, pour ne rien omettre, une mauvaise lithographie anonyme et sans aucun intérêt. On me signale un très beau buste en marbre, de Lescorné, qui était au foyer de l'ancienne salle de l'Opéra, rue Le Peletier, et qui fut malheureusement détruit, avec tant d'autres, dans l'incendie de 1873. Il en existe un, en

(1) Cette date n'est pas inscrite sur la toile même, et il m'a fallu la faire décrocher pour voir ce chiffre de 1812 sur le dos du cadre.

(2) Je n'ai pas à décrire le portrait de Thévenin ou celui de Boilly, que j'ai pu faire reproduire au cours de cette étude, mais il n'est pas inutile de faire connaître celui de Robert Lefebvre, qui appartient au Musée de Caen, où il est inscrit sous le n° 280 et à qui il a été légué par un ancien conseiller de préfecture du Calvados, M. Pierre-Aimé Lair. Ce portrait mesure 75 centimètres de hauteur sur 60 de largeur. Monsigny est représenté à mi-corps, assis dans un fauteuil. Teint légèrement coloré, cheveux blancs bouclés. Il est vêtu d'une pelisse en velours vert garnie de fourrures, sur laquelle se détache la croix de la Légion d'honneur; le col est entouré d'une cravate blanche, nouée avec négligence. Il existe une reproduction au tracé de ce portrait, signée : « Frémy, del et sculp^{t} » ; on en trouve un exemplaire aux Archives de l'Opéra. — Le Musée de Caen possède, du même peintre, un intéressant portrait de Grétry.

plâtre, de Gois, dans le local de la Société des Enfants d'Apollon, dont Monsigny fut élu membre dans les dernières années de sa vie. C'est tout, et nous n'avons, je le répète, rien qui nous le présente au cours de sa carrière et au temps de sa grande renommée.

Mais le plus aimable et le plus charmant de nos musiciens ne pouvait pas rester toujours négligé, et l'on verra bientôt s'élever sur une place publique une belle statue de Monsigny, celle de M. Louis Noël, dont on a pu apprécier, au Salon de 1905, l'ensemble très intéressant et très harmonieux. (Je dois à l'obligeance de l'auteur, qui a bien voulu m'en communiquer les photographies, la possibilité de la reproduire ici, sous ses deux aspects, de face et de profil.) M. Louis Noël, qui est Artésien, comme Monsigny (1), a mis tout son talent à faire revivre aux yeux de tous, de la façon la plus heureuse, son glorieux compatriote. Sa figure est à la fois élégante et ferme. Il a représenté Monsigny debout, le regard un peu vague, dans une attitude méditative, prêt à écrire sous la dictée de l'inspiration. L'effet est excellent. Cette statue avait été conçue par l'artiste en vue de la ville de Fauquembergues, berceau du compositeur. Par suite de diverses circonstances qui sont venues mettre obstacle à ce projet, il a dû être abandonné. Il est aujourd'hui plus que probable que c'est à Saint-Omer qu'elle sera placée, et il semble que l'inauguration doive en être très prochaine. Que l'on se presse donc en effet, et Monsigny, un peu trop oublié par l'Opéra-Comique, qui lui doit le commencement de sa brillante fortune, Monsigny, que les musiciens du moins ne doivent pas oublier, Monsigny aura enfin le monument auquel il a droit et qu'il attend depuis tantôt un siècle.

(1) M. Louis Noël est né à Saint-Omer.

APPENDICE

Liste chronologique des opéras de Monsigny

Les Aveux indiscrets, un acte, parole de La Ribardière, Opéra-Comique de la Foire, 7 février 1759.

Le Maître en droit, 2 actes, paroles de Lemonnier, Opéra-Comique, 13 février 1760.

Le Cadi dupé, un acte, paroles de Lemonnier, Opéra-Comique, 4 février 1761.

On ne s'avise jamais de tout, un acte, paroles de Sedaine, Opéra-Comique, 14 septembre 1761.

Le Roi et le Fermier, 3 actes, paroles de Sedaine, Comédie-Italienne, 22 novembre 1762.

Rose et Colas, un acte, paroles de Sedaine, Comédie-Italienne, 8 mars 1764.

Aline, reine de Golconde, 3 actes, paroles de Sedaine, Opéra, 15 avril 1766.

L'Ile sonnante, 3 actes, paroles de Collé, Comédie-Italienne, 4 janvier 1768.

Le Déserteur, 3 actes, paroles de Sedaine, Comédie-Italienne, 6 mars 1769.

Le Faucon, un acte, paroles de Sedaine, Comédie-Italienne, 19 mars 1772.

La Belle Arsène, 4 actes, paroles de Favart, Comédie-Italienne, 14 août 1775.

Felix ou l'Enfant trouvé, 3 actes, paroles de Sedaine, Comédie-Italienne. 24 novembre 1777.

A ajouter à ce répertoire : *Philémon et Baucis*, paroles de Sedaine, représenté seulement chez le duc d'Orléans, à Villers-Cotterets, et refusé plus tard à l'Opéra; *Pagamin de Monègue*, paroles de Sedaine, refusé de même à l'Opéra; et *la Rosière de Salency*, pastiche en trois actes, paroles de Favart, pour lequel Monsigny écrivit, ainsi que Philidor, quelques morceaux, et qui fut représenté à la Comédie-Italienne le 14 décembre 1769.

TABLE DES NOMS

TABLE DES GRAVURES

INDEX

Pages.

IMPRIMERIE CHAIX, RUE BERGÈRE, 20, PARIS. — 4134-3-08. — (Encre Lorilleux).

DU MÊME AUTEUR

Supplément et Complément à la BIOGRAPHIE UNIVERSELLE DES MUSICIENS de Fétis (2 vol. grand in-8°). — Firmin-Didot, éditeur.

DICTIONNAIRE HISTORIQUE ET PITTORESQUE DU THÉATRE *et des Arts qui s'y rattachent* (1 vol. grand in-8°, avec 400 gravures). — Firmin-Didot, éditeur.

ADOLPHE ADAM, *sa vie, sa carrière, ses Mémoires artistiques* (1 vol. in-18 jésus, avec portrait et autographe). — Charpentier, éditeur.

BELLINI, *sa vie, ses œuvres* (1 vol. in-18 jésus, avec portrait et autographes). — Hachette, éditeur.

BOIELDIEU, *sa vie, ses œuvres, son caractère, sa correspondance* (1 vol. in-18 jésus avec portrait et autographe). — Charpentier, éditeur.

LA JEUNESSE DE Mme DESBORDES-VALMORE (1 vol. in-18 jésus). — Calmann Lévy, éditeur.

ALBERT GRISAR, *étude artistique* (1 vol. in-18 jésus, avec portrait et autographes). — Hachette, éditeur.

HEROLD, *biographie critique* (1 vol. in-8°, avec 12 gravures). — H. Laurens, éditeur.

PIERRE JÉLYOTTE *et les chanteurs de son temps* (1 vol. in-8° avec 23 gravures). — Fischbacher, éditeur.

MÉHUL, *sa vie, son génie, son caractère* (1 vol. in-8°, avec portrait). — Fischbacher, éditeur.

RAMEAU, *essai sur sa vie et ses œuvres* (1 vol. in-16). — Decaux, éditeur.

ROSSINI, *notes, impressions, souvenirs, commentaires* (1 vol. in-8°). — Claudin, éditeur.

JEAN-JACQUES ROUSSEAU MUSICIEN (1 vol. in-8°, avec trois gravures et un portrait). — Fischbacher, éditeur.

VERDI, *histoire anecdotique de sa vie et de ses œuvres* (1 vol. in-18 jésus, avec portrait). — Calmann Lévy, éditeur.

VIOTTI ET L'ÉCOLE MODERNE DE VIOLON (1 vol. in-8°). — Schott, éditeur.

ESSAI HISTORIQUE SUR LA MUSIQUE EN RUSSIE (1 vol. in-18 jésus). — Fischbacher, éditeur.

LES VRAIS CRÉATEURS DE L'OPÉRA FRANÇAIS, *Perrin et Cambert* (1 vol. in-18 jésus). — Chavaray, éditeur.

L'OPÉRA-COMIQUE PENDANT LA RÉVOLUTION, *de 1788 à 1801* (1 vol. in-18 jésus). — Savine, éditeur.

LA COMÉDIE-FRANÇAISE ET LA RÉVOLUTION, *scènes, récits et notices* (1 vol. in-18 jésus). — Gaultier, Magnier, éditeurs.

ACTEURS ET ACTRICES D'AUTREFOIS, *histoire anecdotique des théâtres à Paris depuis 300 ans* (1 vol. in-8°, avec 109 gravures). — Juven, éditeur.

FIGURES D'OPÉRA-COMIQUE : *Elleviou, Mme Dugazon, la famille Gavaudan* (1 vol. in-8°, avec trois portraits). — Tresse, éditeur.

LE THÉATRE A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1889 (1 vol. in-8°). — Fischbacher, éditeur.

MOLIÈRE ET L'OPÉRA-COMIQUE (brochure in-8°). — Baur, éditeur.



